الرحلة الثامنة للسندباد

(دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر)

دار ثابت
للنشر والتوزيع بالقاهرة
٩٢ أ شارع محمد فريد بالقاهرة ت : ٧٦٩٥٧٤

الرحلة الثامنة للسندباد

دراسة فنية
عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر

دكتور

علي عشري زايد



الطبعة الأولى
١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م

الإهـــداء :

إلى روح الشاعر العظيم
خليل حاوى
سندباد عصرنا الحزين ، فى رحلته الأخيرة
بلا عودة ،

على

بسم الله الرحمن الرحيم

مفتتح

بعد أن عاد السندباد البحرى من رحلته السابعة التى كانت – كما يقول المؤلف المجهول لألف ليلة وليلة – « غاية السفرات وقاطعة الشهوات » خلد إلى الراحة والاستقرار فى مدينته بغداد بعد أن شاخ ووهنت عزيمته وفتر حماسه للسفر والتجوال والمغامرة ، « حتى أتاه هازم اللذات ومفرق الجماعات » ، كما يقول المؤلف المجهول لليالى .

ولكن السندباد بعث من جديد بعد عدة قرون ريّان الشباب ، وافرا العنفوان ، عارم الحماس ، ليقوم برحلته الثامنة التى كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة فى « ألف ليلة وليلة » ، ولم تكن هذه الرحلة – كما كانت الرحلات السبع السابقة فى الليالى – عبر بحار الدنيا ومدنها وجزرها ، وإنما كانت رحلة فنية عبر بحار الرؤية الشعرية[1] لشعرائنا ، حيث تقمص الشاعر العربى المعاصر شخصية السندباد ، وأطلق شراعه فى بحار المعاناة والكشف الشعرى .

---

(١) سيستخدم البحث مصطلحى « الرؤية الشعرية » و « الرؤيا الشعرية » للتعبير عن مرحلتين مختلفتين من مراحل عملية الإبداع الشعرى ، حيث يعبر الأول عن التمثل الواعى لعناصر عملية الإبداع ، على حين يعبر الثانى عن المعاناة اللاواعية لهذه العناصر .

وفى هذه الرحلة الثامنة اكتشف السندباد آفاقا وأغوارا وأصقاعا شعورية ونفسية وفنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اكتشفه فى رحلاته السابقة من بلاد وجزر وبحار ، وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر ، وصادف عجائب وأخطارا أكثر إثارة من كل ما رأى من قبل .

وقد بدأ السندباد هذه الرحلة الأخيرة منذ أكثر من ربع قرن ، سبع وعشرين عاما على وجه التحديد وهى نفس المدة التى استغرقتها رحلته السابعة التى كانت أطول رحلاته فى الليالى . ولقد شدتنى هذه الرحلة كبيرا بنفس القوة التى شدتنى بها صغيرا رحلات السندباد السبع فى ألف ليلة وليلة ، وشعرت برغبة جارفة فى تتبع مسارات هذه الرحلة ورصد أبعادها وأطوارها رصدا فنيا ، ولكن مشاغل الحياة لم تتح لى هذه الفرصة ، فضلا عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر الكافى لرصدها وتتبعها تتبعا أميناً ، ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة برصدها رصدا تسجيليا – إن صح هذا التعبير – بمعنى تجميع ما يتصل بها من نصوص شعرية وكتابات ، وتدوين بعض الأفكار والملاحظات السريعة عنها ، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها كلما أسعفت الظروف بذلك ، حيث نشرت مقالا أو مقالين فى بعض المجلات العربية – فى مصر وليبيا – عن بعض ملامح هذه الرحلة ، كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها فى كتاب أو

كتابين ، ولكن مثل هذا التعرض العابر ، ومثل هذا التناول العام لجوانب جزئية من هذه الرحلة لم يكن ليحقق الإشباع الكامل لتلك الرغبة القديمة ، وإن كان فى كل الأحوال نوعا من الهدهدة لها .

وظل هذا شأنى مع هذه الرغبة ، تناوشنى من حين لآخر ، فأهدهدها بإشباع عابر ، أو تتولى عنى مشاغل الحياة كفكفة حدتها ، حتى بلغنى – وأنا بعيد عن الوطن – نبأ تلك النهاية الفاجعة للشاعر اللبنانى الكبير الدكتور خليل حاوى الذى كان واحدا من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد من شعرائنا المعاصرين ، ، وهو واحد من الذين شدنى إبداعهم الشعرى الفريد إلى هذه الرحلة وأغرانى بتتبعها ورصد أبعادها منذ البدء ، وكان قد كتب إلىّ بعد قراءته لبعض ما نشرته عن شخصية السندباد فى شعره يقترح لو تفرغت لإنجاز مثل هذا العمل ، ولكن ظروفى وقتها لم تكن تسمح بمثل هذا التفرغ ، وإن أضافت رسالته وقودا جديداً لهذه الرغبة القديمة المتجددة ، ولما قرأت نبأ رحيله الغريب الفاجع عاودتنى هذه الرغبة أحدّ ما تكون وبصورة لم تجد معها أية محاولة للهرب بتتبع عابر سريع ، خاصة وأن معالم الرحلة قد تبلورت بصورة نهائية ، وكانت قد استغرقت فترة من الزمن مساوية تماما للرحلة السابعة أطول رحلات السندباد فى ألف ليلة وليلة ، حيث استغرقت كل منهما سبعة وعشرين عاما . (إذا ما أرخنا لبداية الرحلة الثامنة بصدور ديوان صلاح عبد الصبور « الناس فى بلادى » الذى نشرت فيه قصيدة « رحلة فى الليل » ، أول قصيدة – فيما أعلم –

استدعت شخصية السندباد في شعرنا المعاصر)[1] .

وهكذا انتهزت فرصة إجازة قصيرة فى أرض الوطن حيث مكتبتى وأوراقى، التى سجلت فيها ملاحظاتى عن رحلة السندباد الثامنة ، ودونت فيها بعض المادة المتصلة بهذه الرحلة من نصوص شعرية وكتابات علمية ، فجمعت ما استطعت جمعه من هذه الأوراق - وهو معظمها - ولم أتمكن من جمع البعض ، ومن بين ما لم أستطع جمعه بعض ما نشرت عن هذا الموضوع ، وإن كنت لحسن الحظ قد عثرت على كل المسودات ، وكان من بين ما لم أستطع جمعه أيضا بعض النصوص الشعرية التى تمثل هذه الرحلة الثامنة ، ولكنى والحمد لله استطعت أن أجمع النصوص التى تمثل علامات بارزة على طريق هذه الرحلة .

وعكفت على ما جمعت من أوراق محاولا أن أحقق تلك الرغبة القديمة التى طالما راودتنى فى تتبع رحلة السندباد الثامنة فى الشعر العربى المعاصر ، وأن أبدأ هذا التتبع من نقطة البدء الأولى ، من رحلة السندباد الأولى فى ألف ليلة وليلة . وكانت هذه الصفحات حصاد تلك المحاولة .

الدكتور على عشرى زايد
إسلام اباد - باكستان
مايو ١٩٨٤

(١) نشرت القصيدة في مجلة « الآداب » البيروتية قبل نشر الديوان بحوالى عامين .

١ – الشاعـر والموروث

إن أية حركة من حركات التجديد فى أى مجال من مجالات الأدب والفن تنشد لنفسها البقاء والازدهار لابد أن تضرب بجذورها فى أرض التراث ، تستمد منها عوامل الحياة والنمو ، ولابد أن تقوم بينها وبين تراثاتها أوثق العلاقات وأرسخها مهما بدت هذه الحركات فى الظاهر منبتة الصلة بالتراث ، ومتمردة عليه . وأية حركة تجديدية قامت أو تقوم على غير هذا الأساس تقضى على نفسها بالضمور والفناء منذ البداية ، حيث لم ترتكز على جذور قوية أصيلة تضمن لها الصمود فى وجه رياح الاختبار العاتية .

وقد وعت حركات التجديد فى كل العصور هذه الحقيقة ، فقامت بينها وبين تراثاتها علاقة تفاعل خلاق – كان يشتد أحيانا حتى يأخذ شكل الصراع – تتبادل الحركات التجديدية والتراث فى إطار هذه العلاقة الأخذ والعطاء ، والتأثير والتأثر . فحركات التجديد تستمد من كنوز التراث ما تغنى به محاولاتها الدائبة فى مجال التجديد الأدبى والفنى . ولم يقتصر استمداد هذه الحركات من موروثاتهاعلى مجرد التقاليد والقوالب والأطر العامة لهذا الجنس أو ذاك من الأجناس الأدبية والفنية ، وإنما تجاوزت ذلك إلى أن تستعير من عناصر التراث ومعطياته موضوعات وأدوات تشكل بها رؤيتها المعاصرة .

وبمقدار ما كانت هذه الحركات تأخذ من التراث كانت تعطيه ، وبمقدار ما كانت تتأثر به كانت تؤثر فيه ، فهى تضفى على هذا التراث تفسيرات ومدلولات ورؤى جديدة ، وتبث فيه روحا متجددة يغنى بها ويتجدد وينمو ، بل إن هذه الحركات التجديدية

ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءا من هذا التراث ومكونا من مكوناته ، ترفد ما يتلوها من حركات تجديد ، وتتفاعل معها أخذا وعطاء ، تأثيرا وتأثرا ، وهكذا تتطور الآداب والفنون والحضارات جميعا .

ولعله ليس من قبيل المصادفة أن النهضات الأدبية والفنية الكبرى التى كانت تعقب فترات الضعف والركود فى تاريخ الأمم كانت تبدأ أول ما تبدأ بالعودة إلى منابع التراث الأصيلة التى تضعف الصلات بها فى عصور الضعف والاضمحلال . والمثالان الواضحان على هذا نهضة الآداب الأوربية الحديثة ونهضة الأدب العربى الحديث . فالآداب الأوربية الحديثة لم يكن ليقدر لها أن تتطور وتزدهر كل هذا الازدهار بعد فترة الخمود الطويلة التى رانت عليها على امتداد العصور الوسطى لو لم توثق صلاتها فى عصر النهضة بموروثاتها المتمثلة فى الأدبين الإغريقى والرومانى ، هذه الصلات التى كانت قد انقطعت أو كادت خلال العصور الوسطى .

وكذلك الأدب العربى لم يكن لينهض نهضته الحديثة بعد ركوده الطويل خلال العصرين المملوكى والتركى لو لم يرتد به البارودى وأدباء مدرسة الإحياء إلى منابعه الأولى الأصيلة المتمثلة فى تراثاته الغنية خلال عصور الازدهار ابتداء بالعصر الجاهلى وانتهاء بفترة القوة فى العصر العباسى ، مرورا بصدر الإسلام والعصر الأموى ، هذه المنابع التى ضعفت صلة الأدب العربى بها خلال العصرين المملوكى والتركى .

ولم تنقطع صلة الشاعر العربى المعاصر بأصول التراث حتى فى تلك اللحظات التى كان الشاعر يبدو فيها فى موقف مواجهة – أو حتى فى موقف تدابر – مع الموروث ، فقد كانت كل هذه المواقف صورا من صور ذلك التفاعل الإيجابى الخلاق بين حميّا الجدة وأصالة الموروث ورزانته ، ونزعة كل منهما الطبيعية إلى الميل بكفة ميزان العلاقة إلى ناحيته ، ولكن كل هذه الصور الحادة من التفاعل بين الجدة والتراث لم تكن تلبث أن ترتد إلى لون من الاعتدال ، ويعود إلى ميزان العلاقة بينهما توازنه واستقامته .

وقد مرت علاقة الشاعر العربى بموروثه منذ عصر البارودى ومدرسة الإحياء بعدة مراحل ، وأخذت عدة صيغ يمكن أن نلخصها فى صيغتين أساسيتين :

الأولى : صيغة تسجيل الموروث ، **والثانية** : صيغة توظيف الموروث .

فى إطار الصيغة الأولى – تسجيل الموروث – كانت علاقة الشاعر بموروثه منحصرة فى نطاق استعادته وإعادته إلى الأذهان بكل أصواته وأصدائه ومقوماته ، دون محاولة من الشعراء لاستخدام عناصر هذا الموروث ومعطياته فى التعبير عن رؤاهم الفنية الجديدة . وقد تمثلت هذه الصيغة من صيغتى علاقة الشاعر العربى بموروثه فى نتاج البارودى وشعراء مدرسة الإحياء ، وكان طبيعيا أن تأخذ علاقتهم بموروثهم هذه الصيغة ، حيث كانت أصداء هذا التراث قد خفتت أو تلاشت فى الأذهان – سواء فى ذلك أذهان الشعراء أو

أذهان الجماهير - فكان لابد أولا من إعادة هذه الأصوات التراثية بأصدائها القوية الأصيلة إلى أذهان الناس وأسماعهم ، ولذلك وجدنا هذه الأصداء التراثية الأصيلة تجلجل فى نتاج شعراء هذه المدرسة متمثلة فى عدة مظاهر ؛ تمثلت فى استعادة قوة الديباجة وجزالة العبارة ، وتمثلت فى استخدام بعض المعطيات التعبيرية للتراث الشعرى ، وتمثلت فى استمداد موضوعات تراثية لرؤاهم وتجاربهم الشعرية ، وتمثلت فى ظاهرة « المعارضة » - والمعارضة ظاهرة أدبية قديمة فى شعرنا العربى أخذت على يد البارودى ومعاصريه مفهوما جديدا - ... إلى غير ذلك من مظاهر تسجيل الموروث التى لم يكن الشعراء فيها يعمدون إلى توظيف عناصر هذا الموروث توظيفا فنيا واعيا للتعبير عن رؤاهم وتصوراتهم المعاصرة ، حيث لم يعكسوا ملامح واقعهم المعاصر على هذا التراث ، بل لعلهم على العكس من ذلك عكسوا ملامح التراث على واقعهم ورؤاهم ، حيث كانوا يعبرون عن رؤاهم المعاصرة وفق ملامح هذا التراث ومقولاته ورؤاه ، فأصوات الشعراء القدامى « التى عادت ترن فى أسماع الناس فى تلك الفترة - سواء من خلال المعارضة الصريحة أو من خلال التأثير الخفى - قد عادت إلى أذهان الناس كما هى ، ترى الأشياء وتنفعل بها من منظورها القديم »[1] .

---

(١) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٣ .

وكان هذا أمرا طبيعيا كما قلنا منذ قليل ، حيث أدرك شعراء هذه المرحلة أن الخطوة الأولى للخروج بالشعر العربى من الهوة التى تردى إليها فى عصور ضعفه هى أن يعيدوا إليه ديباجته العربية الناصعة ، وصوته التراثى الأصيل . وقد تبلورت هذه الصيغة وأخذت شكلها النموذجى على يد شوقى وجيله ، حيث استمد شوقى من التراث القديم موضوعات لبعض مسرحياته الشعرية ، مثل « عنترة » و « مجنون ليلى » و « على بك الكبير » . كما استمد منه أيضا موضوعا لمطولته التاريخية « دول العرب وعظماء الإسلام » وغيرها من القصائد التى استمد موضوعاتها من التراث ، وتابعه فى هذا الطريق أحمد محرم فى ديوانه « الإلياذة الإسلامية » أو « مجد الإسلام » .

وفى كل هذه الأعمال التزم هؤلاء الشعراء المنهج التسجيلي فى تعاملهم مع هذا الموروث فلم يزيدوا على أن سجلوا هذه العناصر كما هى - أو كما تصوروها - فى مصادرها التراثية ، وحتى إذا أضافوا شيئا إلى ملامحها فإن هذه الإضافة تكون فى إطار تصورهم للطبيعة التراثية لهذه العناصر ، ومن ثم فقد جاءت كل هذه المعطيات والعناصر تراثية الملامح ، تراثية الأصوات والأصداء ، لا تحمل أية دلالات معاصرة ، أو تعبر عن أى رؤى معاصرة ، اللهم إلا ما يمكن تلمسه لدى بعض الشعراء من « استخدام بعض الصور القديمة ، والألوان البدوية الصحراوية وما فيها من أماكن وحيوانات كالعقيق

ونجد ، وكالخزامى والبهار ، وكالرئم والمها »[1] فى التعبير عن « تجاربه الذاتية أو قضايا وطنه القومية ، أو الأحداث الإنسانية الخارجة عن ذات الشاعر وقضايا وطنه ، وهذا إذا أخذنا هذه الصور والألوان العربية القديمة على أنها رموز للتعبير عن معالم نفسية ومادية جديدة »[2] . على أن الشاعر كان فى الغالب يقع على مثل هذه الصور والألوان – حين يقع عليها – وقوعا عفويا غير مقصود ، حظ التقليد فيه أكبر من حظ التوظيف الفنى الواعى .

وقد ظلت علاقة الشاعر العربى المعاصر بموزوثه منحصرة – أو تكاد – فى إطار تلك الصيغة « تسجيل الموروث » حتى جاءت حركة التجديد الأخيرة فى شعرنا العربى ، فاجتازت على يدها علاقة الشاعر بموروثه تلك الصيغة إلى الصيغة الثانية « توظيف الموروث » وهى صيغة تختلف فى طبيعتها ، وفى مظاهرها ، وفى فلسفتها عن صيغة « تسجيل الموروث » حيث لم يعد الشاعر فى إطار هذه الصيغة الأخيرة عالة على تراثه يأخذ منه أكثر مما يعطيه ، وإنما أصبحت العلاقة بينهما علاقة تفاعل إيجابى من الجانبين ، فالشاعر والتراث يتبادلان الأخذ والعطاء ، التأثير والتأثر ، بحيث يمتد الحاضر فى التراث بمقدار امتداد التراث فى الحاضر ، فالشاعر يأخذ من تراثه عناصر ومعطيات وأدوات يشكل بها رؤيته الخاصة المعاصرة ، وهكذا تأخذ هذه العناصر والمعطيات والأدوات والموضوعات

---

(١) ، (٢) د . أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

دلالات ومعانى جديدة تختلف قليلا أو كثيرا عن دلالاتها ومعانيها التراثية ، وإن كانت فى كل الأحوال تنبثق عنها ، وتتفجر منها ، وهكذا ترتد هذه المعطيات أكثر غنى وحيوية وقدرة على العطاء المتجدد بما أضفاه عليها الشاعر المعاصر من دلالات جديدة ، وبما فجره من قدرات وطاقات ، وفى الوقت نفسه تصبح رؤية الشاعر المعاصر أكثر غنى وعمقا وأصالة ، باتحادها بعناصر الموروث ، وبما اكتسبته من عبق التاريخ . وهذا هو معنى التفاعل الإيجابى بين الشاعر والموروث فى إطار صيغة « توظيف الموروث » حيث يقوم كل من الشاعر والموروث بدور إيجابى فى عملية التفاعل فى ظل هذه العلاقة ، « وهذه فى الحقيقة هى الطريقة المثلى فى علاقة الشاعر بموروثه ، حيث لا تتم هذه العلاقة عن طريق سرد العناصر التراثية والأسطورية ، وحشدها ، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التى تكتسبها ، وفضلا عن ذلك فإن هذه العناصر القديمة ستكتسب من النضارة والشباب ما يكفى لاستيعاب كل التجارب الحديثة »[1] .

ولكى ينبغى التنويه إلى أن هذه الصيغة وإن تبلورت على يد شعراء المدرسة الحديثة – التى بدأت فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن – فإن الانتقال إليها من صيغة « تسجيل الموروث » لم يتم طفرة ، وإنما تم تدريجيا عبر مرحلة من تطورات

(١) ALBOUI (Pierre) : La Création mythique Chez Victor Hugo, Corti, Paris, 1963, P. 48

علاقة الشعراء العرب بعد البارودى ومدرسته بتراثهم ، حيث انتهت هذه التطورات على يد شعراء المدرسة الحديثة إلى هذه الصيغة نتيجة لمجموعة من العوامل الفنية والثقافية والسياسية والحضارية ليس هذا مجال الحديث عنها[١] .

وقد أدرك شعراء المدرسة الحديثة طبيعة هذه الصيغة التى انتهت إليها على يديهم علاقة الشاعر العربى المعاصر بموروثه ، وعبروا عن هذا الإدراك بوضوح شديد فى أكثر من مناسبة ، وبأكثر من أسلوب - فضلا عن التزامهم الفنى بهذه الصيغة فى تعاملهم مع التراث فى شعرهم - وهذه شهادات أربعة من الرواد الأوائل لهذه الحركة فى شتى أرجاء الوطن العربى تعبر بجلاء عن إدراكهم الواضح لطبيعة هذه الصيغة من صيغتى علاقة الشاعر المعاصر بتراثه ، وطبيعة الفارق بينها وبين الصيغة الأخرى « تسجيل الموروث » ، هؤلاء الشعراء الأربعة هم خليل حاوى (لبنان) وصلاح عبد الصبور (مصر) وأدونيس (سوريا) وعبد الوهاب البياتى (العراق) وأربعتهم من الذين قامت على أكتافهم حركة التجديد الأخيرة فى شعرنا العربى .

يقول الشاعر خليل حاوى عن الفارق بين ما سميناه صيغة « تسجيل الموروث » وما سميناه صيغة « توظيف الموروث » وعن التزام الشاعر الحديث بالصيغة الثانية منهما فى تعامله مع الموروث :

---

(١) انظر : د . على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ١٩٧٨ ص ١٧ - ٥٧ .

« الشاعر الحديث يأبى أن يفعل ما فعله سابقوه ، فهو لا يسرد الحكاية الشعبية سردا ، لأنه لا يحكى قصة ، بل يجعل القصة - كما هى متضمنة فى قصيدته - تتحول إلى الرمز الكلى الذى يوحد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة ، ومن هنا انطلقت تجارب الشاعر الحديث من الغنائية الذاتية إلى التوحيد بين الذات والموضوع ، فكانت تجاربه كلية »(١) .

ويقول صلاح عبد الصبور : « المورث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتدادا للماضى ، بل فيضانا لأخصب أنهاره من خلال التاريخ »(٢) .

ويتحدث أدونيس عن عودة الشاعر المعاصر إلى تراثه فيرى أنها : « عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربى فى ضوء الحاضر الذى نعيشه والمستقبل الذى نتطلع إليه ، هكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية لتصبح رموزا »(٣) .

ويقول عبد الوهاب البياتى : « إحياء التراث من خلال الكتب وحدها لا يمكن أن يكون هو العملية الوحيدة ، إذ إن عملية الإحياء

---

(١) من ندوة حول « حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث » نشرتها مجلة « المجلة » القاهرية ، العدد ١٤٤ ، ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ٨٨ .

(٢) صلاح عبد الصبور : مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده ، « المجلة » ، العدد ٧٧ ، مايو ١٩٦٣ ، ص ٦٦ .

(٣) من مقابلة أجراها معه المحرر الأدبى لصحيفة « الأنوار » البيروتية ، ونقلتها « الآداب » البيروتية عدد مارس ١٩٦٨ ، ص ٦٩ .

تتطلب استلهام التاريخ ونفث روح الحياة فى شخصياته لحملها على تخطى زمنها الذى عاشت فيه لتكون حضورا عظيما في حياتنا ومستقبلنا »[1] .

وقد أوردنا شهادات هؤلاء الشعراء الأربعة لأنه بالإضافة إلى كونهم من أبرز أعلام الحركة الشعرية الحديثة وأجدرهم بالتعبير عن اتجاهاتها وفلسفاتها فإن اثنين منهم – وهما خليل حاوى وصلاح عبد الصبور – سيكون لهما شأن خاص مع شخصية « السندباد » محور هذه الدراسة ، من خلال صيغة « توظيف الموروث » ، وسيمثل شعرهما علامات بارزة على طريق رحلة السندباد الثامنة .

وفى إطار هذه الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث أقبل شعراء المدرسة الحديثة على تراثهم الغنى يمتاحون من ينابيعه الثرة ما يثرون به تجاربهم رؤاهم المعاصرة ، ويوظفون عناصره ومعطياته فى حمل أبعاد واقعهم المعاصر ، وهكذا يمتزج الماضى بالحاضر ، والتراث بالواقع المعاصر امتزاجا فنيا بارعا رائعا ، ويتعانق ما فى معطيات هذا التراث من أصالة وعمق وشمول مع ما فى الرؤية المعاصرة من جدة وتوفز وتوتر وتركيب .

وقد وجد الشعراء المعاصرون بين يديهم ينابيع ومصادر تراثية متعددة ، يمتاحون منها معطيات وعناصر متعددة أيضا ، فقد تعددت

(١) من مقابلة أجراها معه محمد المبارك ، ونشرت في مجلة « الأقلام » العراقية ، العدد ١١ ، السنة السابعة ، ص ٨٧ .

أولا ينابيع التراث ومصادره ما بين مصادر دينية ، ومصادر تاريخية ، ومصادر أدبية ، ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر فولكلورية وأسطورية ، كما تعددت المعطيات المستمدة من هذه المصادر ما بين شخصية تراثية ، وحدث تراثى ، ونص تراثى ، وقالب فنى تراثى .

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون كل هذه المعطيات فى التعبير عن الأبعاد المختلفة لرؤاهم المعاصرة تعبيرا رمزيا فنيا بارعا ، وإن ظلت الشخصية التراثية من بين معطيات تراثنا هى أكثر هذه المعطيات رواجا لدى شعرائنا ، وشيوعا فى نتاجهم الشعرى ، وإلى هذا المعطى من المعطيات التراثية تنتمى شخصية السندباد بطل هذه الدراسة ، وهى شخصية لقيت رواجا فى الشعر العربى المعاصر لم تلقه شخصية أخرى من بين شخصيات التراث ، بل لم يلقه أى معطى آخر من معطيات التراث ، فما هى أولا الملامح التراثية لشخصية السندباد ؟ وكيف استطاع ثانيا شعراؤنا المعاصرون أن يوظفوا هذه الملامح توظيفا رمزيا فى التعبير عن واقعهم المعاصر ، وحمل أبعاد رؤاهم الفنية الخاصة ؟ وإلى أى مدى أولوا فى ملامحه التراثية لتتحمل أبعاد رؤاهم المعاصرة على تنوعها واختلافها ؟ .

٢ – الوجه التراثى للسندباد

ينتمى السندباد إلى المنبع الفولكلورى من منابع تراثنا ، فهو أحد شخصيات « ألف ليلة وليلة » التى تعد واحدا من أهم مصادر تراثنا الفولكلورى – إن لم تكن أهم هذه المصادر على الإطلاق – وتمتد حكاية السندباد – أو حكاياته – على مدى ثلاثين ليلة – على خلاف بين النسخ – وهى مقسمة إلى سبع رحلات أو سبع حكايات مليئة بالمغامرات والمخاطرات العجيبة ، وقد قام السندباد بهذه الرحلات بعد أن بدد ما خلفه له والده – الذى كان من كبار التجار فى بغداد – من ثروة طائلة ، ولم تكن رحلاته السبع ومغامراته من أجل المكسب والحصول على المال فحسب وإنما كانت استجابة لنزعة فطرية فى نفسه إلى المغامرة وركوب الأخطار ومحاولة إثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال ارتياد المجهول والمغامرة ، ومن ثم فقد انطلق يجوب البحار والجزر والبلاد خلال رحلاته السبع ، وكان يصادف فى كل رحلة من الأخطار والأهوال ما كان حريًّا أن يصرفه عن التفكير فى تكرار مثل هذه المغامرة ، ولكن نزعته المغامرة الغلابة كانت تنتصر دائما على عوامل التردد ، وكان يدعم هذه النزعة أنه كان فى كل مغامرة يتغلب على كل ما يصادفه من مخاطر ويتعرض له من أهوال ، ليعود فى نهاية كل رحلة محملا بالكنوز والجواهر والنفائس التى كان ينفقها بسرف على أقاربه وأصدقائه وندمانه ، وكان يعود فى نفس الوقت بحصيلة لا تنفد من الحكايا والمغامرات والأخطار التى تعرض لها فى رحلته ، ولم تكن لهفة أصدقائه وندمانه إلى هذه القصص والمغامرات بأقل من لهفتهم إلى الأموال والكنوز التى كان يعود بها إليهم فيفرقها بينهم ، ويقضى السندباد بين أصدقائه زمنا يطول أو

يقصر حتى ينفد ما جمعه فى رحلته من مال ونفائس ، وما جمعه من حكايا ومغامرات « فتنازعه نفسه إلى المغامرة والسفر للتجارة والتفرج فى البلدان والجزائر ، والنفس خبيثة وأمارة بالسوء » كما يقول السندباد فى بداية كل رحلة من رحلاته – مع خلاف قليل أو كثير فى العبارة – ولكنه لا يستطيع أن يقاوم هذه النزعة الغلابة إلى السفروالمغامرة ، فإنه لا يرى قيمة لوجوده إلا فى مثل هذه الأسفار والمغامرات مهما كبدته من مشقات ، و « ليس ما سيتعرض له من متاعب أثناء أسفاره .... لتغادل شعوره المقيت بالسأم بفراغ حياته الرتيبة فى المدينة ، والتى سيحياها بعد كل عودة إلى أهله ووطنه ، وشعوره بالغربة وهو فى بيته »[1] . وهكذا تتعدد رحلات السندباد ومغامراته ، وتتنوع الأخطار التى يتعرض لها فى كل رحلة ، وإن كانت بعض هذه الأخطار تتكرر بالنص تقريبا – أو بتحوير بسيط – فى أكثر من رحلة .

فى الرحلة الأولى نتعرف على السندباد البحرى ابن التاجر الكبير من تجار بغداد الذى مات أبوه وخلف له مالا وفيرا أنفقه ببذخ على المأكل الطيب والملبس النظيف وعلى الأصدقاء والخلان حتى نفد هذا المال ففكر السندباد فى السفر للتجارة ، فباع ما تبقى لديه من متاع وأثاث واشترى بثمنه بضاعة ، وسافر من مدينته « بغداد » إلى « البصرة » حيث ركب سفينة مع مجموعة من التجار ، وستظل

---

(١) شاكر حسن سعيد : قلق السندباد البحرى . « الآداب » البيروتية ، إبريل ١٩٥٨ ، ص ٣٧ .

هذه الطريق هى بداية كل رحلة من رحلات السندباد التالية ، وهى فى نفس الوقت نهايتها ولكن فى الاتجاه المضاد ، وفى هذه الرحلة الأولى ظلت سفينة السندباد ورفاقه تتنقل بهم بين الموانى والجزر والشواطىء حيث ينزلون يبيعون ويشترون ، حتى رست بهم ذات يوم على جزيرة جميلة ذات أشجار وثمار ، فنزلوا فى هذه الجزيرة للراحة ، وأوقدوا نيرانهم لطهى الطعام ولكنهم لم يلبثوا أن اكتشفوا أن هذه الجزيرة ليست سوى سمكة عملاقة رست فى هذا المكان فبنى عليها الرمل ، ونبتت فوقها الأشجار ، فلما أوقدوا نيرانهم للطهى أحست السمكة بالحرارة فغاصت إلى قاع البحر ، فأسرع بعض التجار بالهرب إلى السفينة وغرق بعضهم الآخر ، وكان السندباد من بين من غرقوا ولكنه تعلق بقصعة خشبية – وسنجد هذه المغامرة تتكرر بصور متعددة خلال رحلاته التالية – وظل متعلقا بهذه القصعة حتى رمته الأمواج إلى جزيرة أخرى ذات أشجار وفواكه وعيون ماء عذب ، وفى هذه الجزيرة قابل السندباد سوّاس خيل الملك المهرجان ، الذين كانوا يحضرون أفراس الملك إلى هذه الجزيرة فى مطلع كل شهر لتنزو عليها خيول البحر فتنجب بعد ذلك مهاراً عجيبة ، وقد اصطحب هؤلاء السواس السندباد معهم إلى ملكهم فأكرمه وعينه عاملا على البحر يسجل المراكب التى ترسو ، وفى أحد الأيام رست السفينة التى سافر فيها السندباد من البصرة ، وقد احتفظ التجار الذين كانوا فيها ببضاعة السندباد وديعة بعد أن ظنوه قد غرق ، وقد تعرفوا عليه بعد أن قدم لهم بعض الإمارات ودفعوا إليه أمواله – وهذا أيضا من الأحداث التى تكررت فى أكثر من رحلة –

وقد عاد السندباد فى هذه السفينة إلى البصرة ثم بغداد – بعد استئذانه الملك المهرجان فى السفر – وفى بغداد اجتمع حوله أصدقاؤه وندمانه وأقاربه – كما سيفعلون فى كل رحلة – لينفق عليهم ما عاد به من رحلته من كنوز وأموال ، ويقص عليهم ما صادفه من أخطار وأهوال[1] .

أما فى الرحلة الثانية فإن سفينة السندباد – التى استقلها من البصرة مع مجموعة من التجار – ترسو على إحدى الجزر حيث نزل السندباد ورفاقه للراحة ، وسار السندباد يتنزه فى تلك الجزيرة حتى وجد عينا من العيون فجلس بجانبها فأخذه النوم ، وبعد أن استيقظ وجد السفينة قد رحلت بمن فيها ونسوه ، فظل يمشى فى الجزيرة حتى وجد قبة ضخمة محيطها خمسون خطوة وافية اكتشف فيما بعد أنها بيضة طائر الرخ ذلك الطائر العملاق الذى سمع السندباد أنه يزقّ صغاره بالأفيال ، وقد رأى السندباد هذا الطائر يهبط ليحتضن بيضته ، فربط نفسه فى رجله بشال عمامته ، حيث حمله إلى وادى الحيات وهو واد ملىء بالماس والأحجار الكريمة وملىء فى نفس الوقت بالحيّات ، ولذلك لم يكن أحد من الناس يجرؤ على الاقتراب منه ولكن التجار كانوا يحتالون للحصول على ما فى هذا الوادى من ماس دون التعرض لأذى الحيات بأن يذبحوا بعض الشياه ويسلخوها ويقذفوا بها إلى الوادى من فوق جبل مطل عليه فتعلق بعض قطع

(١) ألف ليلة وليلة . طبعة دار الكتب العربية الكبرى . القاهرة ١٢٧٩ هـ . الجزء الثالث ، ص ٤ – ١٠ .

الماس بهذه الذبائح ، ثم تأتى كواسر الطيور العملاقة فترفع هذه الذبائح إلى أعلى الجبل ، وعند ذلك يأتى التجار المنتظرون ويهشون هذه الطيور عن الذبائح ثم يأخذون ما علق بها من ماس ويتركون اللحم للطيور فتنهشه ، وقد ربط السندباد نفسه بإحدى هذه الذبائح – كما فعل من قبل مع طائر الرخ – بعد أن حمل معه الكثير من الماس ، ثم جاءت الطيور وحملته إلى أعلى الجبل ، حيث أعطى صاحب الذبيحة بعض ما حمله من ماس ، وتعرف به وبزملائه من التجار ، ثم سار معهم يتاجر فيما حمله من ماس حتى كون ثروة كبيرة عاد بها إلى بغداد ليتكرر ما حدث في ختام الرحلة الأولى[1] .

وفى الرحلة الثالثة تظل سفينة السندباد ورفاقه تنتقل بهم ما بين الموانى والجزر والبحار حتى تقذف بها الرياح ذات يوم إلى جزيرة القرود حيث يستولى القرود على السفينة ويخرج السندباد ورفاقه إلى الجزيرة يتجولون فيها حتى يصادفهم أحد القصور فيدخلوه ليكتشفوا أنه قصر لغول ضخم يأسرهم ويأكل كل يوم واحدا منهم بعد أن يشويه في سيخ من حديد ، وينجح السندباد ورفاقه فى الاحتيال عليه وفقء عينيه بواسطة سيخى حديد محميين وهو نائم ، ثم يفرون فى فلك صنعوه ، ولكن الغول يدركهم هو وأنثاه فيرميانهم بالصخور فيهلكون جميعا ما عدا السندباد ورجلين آخرين استطاعوا أن ينجوا فى فلكهم الذى ظل يسير بهم حتى يرسو بهم على إحدى الجزر حيث

---

(١) السابق ، ص ١٠ – ١٥ .

يصادفهم ثعبان ضخم يأكل رفيقى السندباد وينجو هو منه بأعجوبة ، وتمر سفينة بالجزيرة ينضم إليها السندباد ليعرف فيما بعد أنها السفينة التى سافر فيها فى الرحلة الثانية وتركته وهو نائم فى الجزيرة بعد أن ظن رفاقه أنه غرق ، ويجد متاعه لا يزال معهم وديعة - كما حدث فى الرحلة الأولى - ويشك ركاب السفينة فى أمره أول الأمر - كما حدث فى الرحلة الأولى أيضاً - ولكن أحد ركاب السفينة كان هو التاجر الذى صادفه السندباد فى وادى الحيات فى الرحلة الثانية فيؤكد صدقه للقبطان والركاب ، ويأخذ السندباد متاعه ويتاجر فيه ويعود فى نهاية الرحلة - كما هو الشأن فى كل رحلة - بأموال عظيمة وحكايا ساحرة إلى أصدقائه وندمانه وأهله[1] .

وفى الرحلة الرابعة تغرق السفينة - كالعادة فى معظم الرحلات - بالسندباد ورفاقه ، ويتعلق السندباد وبعض رفاقه - كالعادة أيضا - بأحد الألواح الخشبية حيث تقذف بهم الأمواج إلى إحدى الجزر ، ويخرج السندباد ومن معه إلى هذه الجزيرة فيقعون فى قبضة جماعة من أكلة لحوم البشر يطعمونهم شيئا يغيب عقولهم فيقبلون على الأكل كالحيوانات ، وتسمنهم هذه المجموعة ليذبحوهم لملكهم ، ولكن السندباد لا يأكل من هذا الطعام الذى غيب عقول أصحابه ، وحين يرى ما حل بهم يهرب ويسير فى الجزيرة حتى يصادف جماعة من

(١) السابق ، ص ١٥ - ٢٢ .

الناس يجمعون حب الفلفل فيكرمونه ويصحبونه معهم إلى ملكهم الذى يرحب به ويكرمه ، ويعلمهم السندباد صناعة السروج بعد أن وجدهم يركبون الخيل بدون سروج فترتفع مكانته عندهم ، ويزوجه الملك بامرأة من أشرافهم ، وكان من عادات أهل هذه المدينة – التى لم يكن السندباد يعرفها – أنه إذا مات أحد الزوجين دفن الآخر معه بالحياة في جب كبير كانوا يدفنون فيه موتاهم ، ولذلك حين ماتت زوجة السندباد قبله دفنوه معها بعد أن وضعوا معه قليلا من الزاد والشراب ، عاش عليه السندباد فترة حتى وجدهم يدفنون امرأة حية مع زوجها الذى مات قبلها فقتلها واستولى على ما معها من زاد وماء ، وظل هكذا كلما دفنوا شخصا جديدا بالحياة يقتله ويستولى على ما وضعوه معه من طعام وشراب إلى أن اكتشف ذات يوم شقًّا فى هذه المغارة حفرته الوحوش لتنفذ منه وتأكل جثث الموتى ، فخرج عن طريق ذلك الشق الذى كان يؤدى إلى شاطىء البحر بعد أن حمل معه الكثير من الجواهر والثياب التى كانوا يدفنونها مع الموتى ، وظل السندباد ينتظر على الشاطىء حتى مرت به ذات يوم سفينة فأنقذه ركابها وأطعموه وأكرموه وأوصلوه إلى البصرة بما معه من جواهر وأموال ، ومنها عاد إلى بغداد[1] .

وفى الرحلة الخامسة يشترى السندباد سفينة ويبحر بها من ميناء البصرة مع مجموعة من التجار متنقلين بها بين الموانى والجزر والبحار حتى رسوا ذات يوم على إحدى الجزر ، وفى هذه الجزيرة وجد رفاق

(١) السابق ، ص ٢٢ – ٣١ .

السندباد بيضة طائر الرخ فكسروها دون أن يعرفوها فطاردهم طائر الرخ وأنثاه وأغرقا لهم سفينتهم ، واستطاع السندباد كالعادة أن يتعلق بأحد الألواح وينجو ، وترميه الأمواج إلى جزيرة يجد فيها شيخا كبيرا يطلب من السندباد أن يحمله على كتفيه لينقله إلى مكان آخر ، ولما حمله السندباد كشف هذا الشيخ عن حقيقته فإذا هو عفريت لجأ إلى هذه الحيلة ليمتطى أكتاف السندباد ويلف رجليه على عنقه ويرفض النزول ، ويظل هكذا فترة من الزمن يتحكم فى السندباد ويأمره بالتجول به فى أنحاء الجزيرة وهو على هذه الحال حتى استطاع السندباد أن يسكره ويتخلص منه ويقتله ، ويظل فى الجزيرة حتى تمر به إحدى السفن فيأخذه ركابها معهم ، وترسو سفينتهم على مدينة القرود حيث تنزل القرود إلى هذه المدينة من الغابات والجبال فى الليل ، ويهجر السكان مدينتهم إلى المراكب فى الليل ثم يرجعون إليها فى الصباح بعد أن تتركها القرود إلى الغابات والجبال ، وينزل السندباد ليتفرج على هذه المدينة وتنساه السفينة وتبحر ، ويتعرف السندباد على واحد من أهل المدينة يعلمه كيف يجمع جوز الهند من البساتين المحيطة بالمدينة ، ويتاجر السندباد فى هذا الجوز ويكون ثروة كبيرة ، ثم تمر بالمدينة سفينة ذاهبة إلى البصرة فيستأذن من أهل المدينة ويعود إلى بلده[1] .

أما فى الرحلة السادسة فإن سفينة السندباد تصطدم بجبل فتتحطم ويغرق من فيها ما عدا مجموعة من بينها السندباد بالطبع تنجح فى أن

---

(١) السابق ، ص ٣١ - ٣٦ .

تتعلق بذلك الجبل ثم تصعد إليه لتجد فيه جزيرة عجيبة مليئة بالخيرات والأموال والجواهر ، ولكن الطعام فيها قليل ولذلك يموت رفاق السندباد من الجوع واحدا تلو الآخر ، وبعد فترة يصنع السندباد لنفسه قاربا صغيرا من خشب الجزيرة وحطام المراكب ويلقى به فى نهر كان يمر من تحت ذلك الجبل ويركب فيه بعد أن يحمل معه بعض ما فى الجزيرة من الجواهر والخيرات ، وتأخذ السندباد سنة من النوم بعد أن يمر قاربه بمجموعة من الصعوبات والأخطار ، ويستيقظ ليجد قاربه مربوطا على شاطىء إحدى الجزر ويجد حوله جماعة من الحبش والهنود ، فيحدثهم بقصته فيكرموه ويحملوه معهم إلى ملكهم الذى يرحب به ويحسن ضيافته ، ويهدى إليه السندباد بعض ما حمل فى قاربه من جواهر وأموال ، ويقيم السندباد فترة فى بلاط هذا الملك يتعرف فيها بأمراء الدولة وكبرائها ، ثم يجد سفينة مسافرة إلى البصرة فيستأذن الملك ليسافر فيها ، ويرسل معه الملك هدية قيمة إلى الخليفة هارون الرشيد وكان السندباد قد حدث الملك عن عدله فأحبه الملك واعتزم أن يرسل إليه هدية نفيسة مع السندباد ، ولما عاد السندباد إلى بغداد أوصل الهدية إلى الخليفة هارون الرشيد ، وحكى له مغامراته فى تلك الرحلة ولكنه لم يعرف اسم تلك المدينة التى أرسل إليه ملكها الهدية ولا الطريق إليها ، وقد أمر الرشيد بإكرام السندباد وبأن يكتب المؤرخون قصته ويحتفظوا بها فى خزائنه[1] .

---

(١) السابق ، ص ٣٧ - ٤٢ .

أما رحلة السندباد السابعة والأخيرة فتكاد تكون فى معظم تفاصيلها نسخة طبق الأصل من الرحلة السادسة ، حيث تتحطم السفينة التى كان يركبها السندباد وأصحابه على أحد الجبال بعد أن قذفتها الريح إلى آخر بلاد الدنيا وخرجت عليها الحيتان ، ويتعلق السندباد – كما هى العادة – بأحد الألواح حيث يرميه الموج على جزيرة عظيمة يجد فيها نهرا كذلك الذى وجده فى الرحلة السابقة ، ويصنع فلكا من خشب الصندل ، ويركب فيها ويمر به من تحت أحد الجبال ، ثم يرسو به على مدينة عظيمة ويخرجه أهلها ويستضيفه شيخ جليل من أهل المدينة ويحسن ضيافته ، ثم يزوجه ابنته الوحيدة ، وبعد أن يموت الشيخ يرثه السندباد وزوجته ، ولما اختلط السندباد بأهل المدينة بعد موت حميه اكتشف أن لهم أحوالا غريبة ، حيث تنبت لهم أجنحة فى أول كل شهر يطيرون بها إلى خارج المدينة ، وطلب السندباد من أحدهم أن يصحبه معهم ففعل وحمله وطار به حتى سمع تسبيح الأملاك فى السماء فسبح السندباد الله فخرجت من السماء نار عظيمة كادت تحرقهم فغضب الرجل الذى يحمل السندباد وأنزله على قمة جبل وتركه ، فقابله غلامان معهما قضيبان من الذهب فأعطياه أحدهما ، ثم رأى حية عظيمة تبتلع رجلا فضربها بالقضيب فرمته من فمها ، وسار معه هذا الرجل حتى صادفا جماعة من الناس من بينهم الرجل الذى كان قد حمل السندباد فطلب منه السندباد أن يرجعه إلى المدينة فقبل الرجل بعد أن اشترط على السندباد ألا يسبح وهو يحمله ، ولما عاد السندباد إلى بيته أخبرته زوجته أن هؤلاء الناس أهل سوء وهم من إخوان الشياطين وطلبت منه ألا يخالطهم وأن يعود

بها إلى بلده ، ففعل بعد أن غاب فى هذه الرحلة عن بلده بغداد سبعة وعشرين عاماً[١] .

وبعد هذه الرحلة تاب السندباد عن السفر والمغامرة .

هذه هى الملامح التراثية لشخصية السندباد ، وهى ملامح كما نرى لحمتها وسداها المغامرة والرغبة فى الاكتشاف والارتياد ، فالصورة التى تقدمها الليالى لشخصية السندباد هى « صورة رجل بعيد الهمة ، متوثب الروح ، تواق إلى المعرفة ، متوقد القريحة ، واسع الحيلة ، لا يستنيم لمصيبة ، ولا يجثو لصروف الحدثان . والسندباد بهذا علم على جميع الرواد والمستكشفين »[٢] . وهذه هى الملامح التى فتنت شعراءنا فى شخصية السندباد ، فأقبلوا عليها يستعيرونها ، ويوظفونها لحمل أبعاد مغامرتهم الشعرية المعاصرة ، وبهذا أصبحت شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر علما على المغامرة والكشف والارتياد ، ورمزا لرحلة الشاعر المستكشفة عبر دروب المجهول .

على أن اهتمام شعرائنا – وكتابنا عموما – بهذه الشخصية ، وبألف ليلة وليلة بأسرها ، قد تأخر عن اهتمام الغربيين الكبير بهذا المصدر وحفاوتهم به ، أكثر من قرنين من الزمان ، فقد اكتشف المستشرق الفرنسى أنطوان جالان ألف ليلة وليلة وقام بترجمتها إلى

---

(١) السابق ، ص ٤٢ – ٤٨ .

(٢) د . حسين فوزى : حديث السندباد القديم ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٣ ، ص ٣٦١ – ٣٦٢ .

الفرنسية فى أوائل القرن الثامن عشر ، وقد أخرج ترجمته لليالى فى اثنى عشر مجلدا « صدر المجلد الأول منها فى باريس عام ١٧٠٤ ، ثم توالى صدور بقية مجلدات الترجمة الاثنى عشر على مدى ثلاثة عشر عاما ، حيث صدر الجزء الثانى عشر والأخير عام ١٧١٧ م »[١] .

وقد لقيت ترجمة جالان لليالى فى فرنسا وفى أوربا كلها صدى ورواجا لم يكد يلقاهما كتاب آخر ، حيث توالت الترجمات الأوربية لليالى بعد ترجمة جالان ، وكانت الترجمات الأولى عن ترجمة جالان ثم لم يلبث المستشرقون أن اكتشفوا الأصل الذى ترجم عنه جالان ، وأصبحوا يترجمون عنه مباشرة ، ومنذ ذلك الحين بدأ اهتمام الأوربيين بالليالى يتزايد ويتسع .

بل إن البعض يرجع بداية اهتمام الأوربيين بألف ليلة وليلة وتأثرهم بها إلى ما قبل اكتشاف جالان لها بعدة قرون ، ويرى أنهم عرفوها وتأثروا بها فى أشعارهم وملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم ابتداء من القرن التاسع ، وقد وصل تأثير ألف ليلة وليلة إلى أوربا – فى رأى هؤلاء – عن ثلاث طرق : أولاها عن طريق القسطنطينية ، وصلة العرب بالبيزنطيين تجارة وحروبا ، والثانية عن طريق الأندلس وصقلية ، والثالثة عن طريق الحروب الصليبية[٢] . ولكن ينبغى

(١) Victor Chauvin : Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes dans l'Europe Chrétienne, Liège-Libzig 1900, T.4, P.26.

(٢) انظر : فاروق سعد : من وحى ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ٧٣ وما بعدها ، وعبد الجبار السامرائى : ألف ليلة وليلة فى الآداب الأوربية ، الآداب ، مارس وإبريل ١٩٧٧ ص ٦٦ .

القول بأن الاهتمام المنهجى المنظم ، والتأثر الأدبى الواضح بالليالى فى أوربا لم يبدأ إلا بترجمة جالان .

ومنذ ترجمة جالان أخذ اهتمام الأوربين بالليالى ثلاثة مظاهر :

الأول : ترجمة الكتاب إلى اللغات الأوربية ، ومن الطبيعى أن تكون الترجمة هى أول مظاهر الاهتمام بالكتاب ، وقد ترجمت الليالى إلى شتى اللغات الأوربية ، وكانت تترجم فى اللغة الواحدة أكثر من ترجمة[1] .

الثانى : الاهتمام العلمى بالكتاب ، وقد بدأ هذا الاهتمام أول ما بدأ بتلك المقدمات التى كان يكتبها المستشرقون من مترجمى الليالى لترجماتهم أو ترجمات زملائهم ، ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى أبحاث وكتب مستقلة تكتب عن الكتاب ، أو عن بعض موضوعاته[2] . وقد حظى الكتاب فى هذا المجال من اهتمام المستشرقين بما لم يحظ به كتاب آخر ، وقد تتبع أحد الكتاب عدد المستشرقين الذين كتبوا أبحاثا ودراسات علمية عن الكتاب حتى نهاية العقد السادس من هذا

---

(١) انظر : شفيق المعلوف : حبات زمرد ، وزارة الإرشاد القومى بسوريا ١٩٦٦ ، ص ٦١ وما بعدها ، وفاروق سعد : من وحى ألف ليلة وليلة ، ص ٢٤ وما بعدها ، وعبد الجبار السامرائى : ألف ليلة وليلة فى الآداب الأوربية ، ص ٧٠ وما بعدها .

(٢) د . سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ ، ص ٧ .

القرن فوجد عددهم يزيد على ثلاثين مستشرقا من مختلف الدول والجنسيات(١) .

وكانت القضية العلمية الأولى التي شغلت بال المستشرقين ودار حولها معظم نقاشهم هي أصل الكتاب ومصدره ، وإلى أي الأمم ينتمي ، وهذه القضية وإن تأخرت نسبيا في الزمن عن بداية الاهتمام العلمي بالكتاب بما يقرب من قرن من الزمان فإنها منذ فرضت نفسها على تفكير العلماء في بداية التاسع عشر ظلت واحدا من أهم محاور الاهتمام العلمي بالكتاب حتى الآن ، وكان أولْ من طرح التساؤل عن أصل الكتاب المستشرق الفرنسي سلفستر دي ساسي ، والمستشرق النمساوي فون هامر ، وكان رأي هذا الأخير أن أصل الكتاب فارسي ، بينما كان يرى دي ساسي أنه عربي الأصل والمصدر(٢) . وبعد فون هامر ودي ساسي اتسعت دائرة الحوار حول أصل ألف ليلة وليلة وغير هذا من القضايا العلمية المتصلة بالكتاب ، ودخل فيها كثير من المستشرقين ، وتعددت بعد ذلك المصادر التي أرجع إليها الباحثون أصل الكتاب(٣) .

---

(١) ميخائيل عواد : ألف ليلة وليل مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي . بغداد ١٩٦٢ ، ص ٢٦ .

(٢) انظر : Nikita Elesseeff : Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits, Beyrouth 1949 ,p.p.15 - 39

(٣) انظر : فاروق سعد : من وحي ألف ليلة وليلة ، ص ٢٧ ومابعدها ، وشفيق المعلوف : حبات زمرد ، ص ٣٢ وما بعدها .

المظهر الثالث : من مظاهر اهتمام الغربيين بألف ليلة وليلة هو الاستلهام الفنى للكتاب ، والتأثر الأدبى به ، وليس أدل على عمق هذا التأثير واتساع مداه من قول شوفان : « إنه من المستحيل إعداد قائمة كاملة بالآداب التى تأثرت قليلا أو كثيرا بألف ليلة وليلة »(١) وترجع قيمة هذه الشهادة إلى أن صاحبها واحد من الذين أولوا هذه القضية جزءاً كبيرا من اهتمامهم العلمى ، وقد قال هذا الكلام فى نهاية القرن الماضى، أى مر عليه وقت تضاعف فيه اهتمام الأدباء والشعراء والقصاصين بألف ليلة وليلة واستلهامهم لها أضعافا كثيرة .

وقد احتلت شخصية السندباد حيزا كبيرا من مساحة اهتمام الأوربيين بألف ليلة وليلة ، وكانت محورا أساسيا من محاور كل مظهر من المظاهر الثلاثة السابقة لهذا الاهتمام .

فعلى مستوى الترجمة كانت قصة السندباد أول ما ترجم من ألف ليلة وليلة – بل أول ما اكتشف من أجزاء الكتاب على مستوى العالم – فقد « بدأ جالان ترجمته لليالى بترجمة رحلات السندباد البحرى السبع عن مخطوطة لا تزال نسختها موجودة للآن ، ثم اكتشف أن هذه المغامرات تمثل جزءا من مجموعة قصصية باسم ألف ليلة وليلة »(٢) ثم توالت بعد ذلك ترجمات مغامرات السندباد ونشرها ، سواء ضمن الترجمات الكاملة للكتاب ، أو فى كتيبات

---

(١) Chouvin : Bibliogarhie des ouvrages arabes, 4/11

(٢) Elesseeff : Thèmes et matifs..., p.69

مستقلة كان يقبل عليها الكبار والصغار على السواء .

أما على المستوى العلمى فقد حظيت شخصية السندباد بالقدر الأعظم من اهتمام المستشرقين ، فالاتجاهات التى كتبت عن أصل الليالى كانت تتخذ من شخصية السندباد محورا أساسيا من محاورها ، وتحاول أن تصل إلى المصادر التى استمد منها مؤلف الليالى – أو مؤلفوها المجهولون – ملامح هذه الشخصية ، فنجد فون هامر يحاول رد ملامح السندباد إلى أصول ومصادر فارسية ، معتمدا على نص ورد فى كتاب « مروج الذهب » للمسعودى ، بينما أكد دى ساسى على عروبة هذه الشخصية رغم اسمها الفارسى[1] .

ثم وجدنا بعد ذلك بعض الأبحاث المستقلة تكتب عن شخصية السندباد ، كذلك البحث الذى كتبه المستشرق الفرنسى « كازانوفا » وحاول فيه أن يثبت أن قصة السندباد ذات أصل عربى ، وإن كان حرصه على إثبات عروبة هذه القصة قد أوقعه فى نوع من التعسف وهو يحاول أن يتلمس المصادر العربية لمغامرات السندباد ، حيث رد القصة برمتها إلى خبر ورد فى بعض المصادر العربية القديمة عن تبادل رسالتين بين أحد ملوك الصين أو الهند وبين أحد الخلفاء المسلمين الذى تختلف المصادر فى تحديده – فهو فى بعضها معاوية بن أبى سفيان ، وفى بعضها عمر بن عبد العزيز، وفى بعضها هارون الرشيد أو ابنه المأمون – وقد افترض كازانوفا أن هاتين

---

(١) Ibid . P.P. 15-39

الرسالتين هما نواة القصة بأكملها ، وعنهما تولدت بقية المغامرات والأحداث[1] . فقد ورد فى نهاية الرحلة السادسة من رحلات السندباد – كما رأينا فى عرض ملامحه التراثية – أن الملك الذى استضافه أرسل معه هدية إلى الخليفة هارون الرشيد ، وأن السندباد لم يعرف اسم البلد التى كان فيها وحمل الهدية من ملكها ، ولكن ورد فى بعض النسخ الأخرى أنه ملك الهند ، وأن السندباد حمل معه من الملك إلى الخليفة هارون الرشيد هدية ورسالة ، بل إننا فى نسخة جالان نجد السندباد فى الرحلة السابعة يعود إلى ملك الهند – أو سرنديب – برد على رسالته وهدية إليه من الخليفة[2] . غير أنه حتى مع وضع هذه الإضافات فى نسخة جالان وغيرها فى الاعتبار يظل افتراض كازانوفا على قدر كبير من التعسف والتكلف ، ففى رحلات السندباد السبع عشرات من المغامرات والأحداث والعجائب لا يمكن ردها بحال إلى هذا المصدر الذى تحمس له كازانوفا ، بل إن الرسالتين ذاتهما ليستا أبرز ما فى القصة من أحداث .

وليس معنى هذا رفض القول بعروبة مصادر القصة ، ولكنه رفض فحسب لمثل هذه المحاولة المتعسفة فى إثبات عروبة هذه المصادر ، أما القضية ذاتها فقد أثبتها الدكتور حسين فوزى فى كتابه « حديث السندباد القديم » بأدلة لا تقبل الشك ، ولعل محاولته هذه

---

(١) انظر : د . حسين فوزى : حديث السندباد القديم ص ٣٥٣ – ٣٥٦ ، د . سهير القلماوى : ص ٤٧ – ٤٨ .

(٢) د . حسين فوزى : حديث السندباد القديم ، ص ٣٣٦ .

هى أنضج المحاولات وأشملها فى مجال رد قصة السندباد – أو قصصه – إلى أصولها العربية ، بل فى مجال بيان مصادر القصة بوجه عام ، فقد استطاع المؤلف أن يرد فى كتابه هذا كل حدث من أحداث الرحلات السبع ، وكل مغامرة من مغامراتها ، بل كل إشارة من إشاراتها إلى مصدر أو أكثر من كتب الجغرافيا والرحلات والعجائب العربية القديمة ، ككتاب « المسالك والممالك » لابن خرداذبه ، وكتاب « نزهة المشتاق » للإدريسي ، وكتاب « عجائب المخلوقات » للقزوينى ، ومخطوطة لتاجر عربى قديم اسمه سليمان ، تعد من أقدم ما وصلنا من كتب الجغرافيا العربية القديمة ، وتصف هذه المخطوطة رحلة قام بها ذلك التاجر فى القرن التاسع الميلادى عبر المحيط الهندى ، وما صادفه من عجائب وغرائب فى هذه الرحلة . هذا إلى جانب كتب أخرى كثيرة أثبت الدكتور حسين فوزى أن ما جاء فيها هو مصدر ما فى قصص السندباد من غرائب وأحداث ، مثل كتاب « خريدة العجائب » لابن الوردى ، و « مختصر العجائب » لابن وصيف شاه ، و « نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر » وغيرها .

ولكن الدكتور فوزى – مع رده كل مغامرة من مغامرات السندباد فى رحلاته السبع ، وكل حدث من أحداث هذه الرحلات وكل إشارة من إشاراتها إلى مصدر أو أكثر من هذه الكتب العربية الكثيرة – لا يستبعد أن يكون المؤلف المجهول لقصة السندباد قد تأثر إلى جانب هذا ببعض الأساطير الصينية واليونانية القديمة ، وبخاصة أوديسة هوميروس ، التى يرد إليها المؤلف مغامرة السندباد مع الغول

فى الرحلة الثالثة ، فهى كبيرة الشبه بمغامرة أوليس مع العملاق بوليفيموس فى جزيرة العمالقة[1] ، ولكنه فى نفس الوقت يرد أحداث هذه الرحلة إلى مصادر عربية أخرى ، ولا يستبعد الدكتور فوزى أن يكون مؤلف قصة السندباد قد عرف طرفا من مغامرات أوليس « فمما لا شك فيه أن العرب عرفوا هوميروس ، وقد ذكره أبو الريحان البيرونى (القرن الحادى عشر) فى « الآثار الباقية » ، ويعتبر المستشرق النمسوى « فون هامر » ملاحم هوميروس من مصادر ألف ليلة وليلة »[2] .

إذن فالجهود العلمية فى مجال معرفة هوية السندباد قد انتهت إلى أنها شخصية عربية لحما ودما ، وإن جرت فى عروقها قطرات من دم أسطورى فارسى أو هندى أو صينى أو يونانى ، فهى فى جنسيتها الأخيرة عربية اللحمة والسدى ، من صميم موروثنا الفولكلورى .

أما بالنسبة للتأثير الفنى والأدبى فإن شخصية السندباد كانت من أبرز ما استحوذ على إعجاب الأدباء الغربين وخلب ألبابهم من شخصيات ألف ليلة وليلة و (احتضنتها آداب العالم منذ نشر جالان ترجمتها الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر ، وتنشأت عليها أجيال من الشباب ، وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين أمثال « ديفو » و « سويفت » و « هوفمان » و « إدجار ألان بو » و « لاموت

(١) السابق ، ص ٣١٥ - ٣١٦ .
(٢) السابق ، ص ٣١٧ .

فوكيه » و « هانزكريستيان أندرسون » و « جريم » ..... وقد رفعها الناقد « ريتشارد هول » إلى درجة الأوديسة »[1] .

كما تأثر كتاب قصص الرحلات أيما تأثر بمغامرات السندباد ، ومن الكتب التى تأثرت بقصة السندباد كتابان شهيران ترجما إلى معظم لغات العالم ، وهما « روبنسن كروزو » و « رحلات جاليفر » . وتأثر بها أيضا تأثرا كبيرا كتاب قصص الخيال العلمى مثل « جول فيرن » و « هربرت جورج ولز » الذى استلهم قصة طائر الرخ كما جاءت فى الرحلة الثانية فى كتابة بعض قصص الخيال العلمى[2] .

باختصار يمكن القول بأن شخصية السندباد كانت أهم شخصيات ألف ليلة وليلة بالنسبة للأدباء الغربيين ، ولم يكن ينافسها فى هذا المجال إلا شخصيتا « شهر زاد » و « شهريار » اللذين تمثل قصتهما الإطار الفنى العام لليالى كلها .

هكذا سبق الأوربيون شعراءنا وأدباءنا بأكثر من قرنين من الزمان فى الاهتمام بشخصية السندباد ، حيث لم يبدأ اهتمام أدبائنا بهذه الشخصية إلا فى وقت متأخر جدا ، لا يتجاوز بداية العقد الخامس من هذا القرن ، ولعل أول من أولى هذه الشخصية اهتماما جادا من أدبائنا وكتابنا العرب هو الدكتور حسين فوزى ، الذى بعث شخصية السندباد من أعماق ألف ليلة وليلة ليجعلها عنوانا على تجربته

---

(1) السابق ، ص ٣٦٠ .
(2) انظر : د . سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

الأدبية والعلمية ، حيث كتب مجموعة من الكتب العلمية والأدبية التى تحمل عنوان السندباد ، مثل « حديث السندباد القديم » و « سندباد مصرى » و « سندباد عصرى » و « سندباد إلى الغرب » وكل هذه الكتب تصور مغامرة الكاتب فى رحلاته العلمية المتعددة ، سواء كانت هذه الرحلات فى أعالى البحار ، أو فى أعماق تاريخنا القديم والحديث بحثا عن ملامح الشخصية المصرية ، وإذا كان أول هذه الكتب قد حاول تحديد الملامح التراثية للسندباد ، وردها إلى أصولها ومصادرها الأولى فى كتب الجغرافيا والرحلات والعجائب العربية ، فإن بقية الكتب تستعير هذه الملامح وبخاصة ملامح المغامرة والتجوال والكشف والارتياد وتضفى عليها دلالات عصرية جديدة لتعبر عن التجربة العلمية للمؤلف فى رحلاته العلمية المتعددة عبر الواقع والتاريخ .

ولا شك أن جهود الدكتور حسين فوزى فى مجال إلقاء الضوء على شخصية السندباد كانت من بين العوامل التى لفتت أنظار شعرائنا المعاصرين إلى مدى ثراء هذه الشخصية ، وقدرتها على حمل الأبعاد المتعددة لتجربة الإنسان المعاصر ، ومغامرته فى دروب الوجود ، وإن كان هؤلاء الشعراء لم يفطنوا إلى غنى هذه الشخصية ويستغلوا إمكاناتها الإيحائية إلا فى خمسينيات هذا القرن ، وبعد أن نشر الدكتور حسين فوزى كتابه « حديث السندباد القديم » بأكثر من عشر سنوات ، وهو نفس الوقت الذى بدأ فيه شعراؤنا يتجاوزون صيغة « تسجيل الموروث » إلى صيغة « توظيفه » ،

وهو نفس الوقت أيضا الذى بدأت فيه المدرسة الشعرية الجديدة ترسى قواعد اتجاهها الجديد ، وتبلور نظريتها الشعرية الحديثة .

ومنذ وقع شعراؤنا على هذه الشخصية الغنية من شخصيات تراثنا وهم منكبون عليها كما لم ينكبوا على شخصية تراثية أخرى . بحيث أصبحت هذه الشخصية هى أكثر شخصيات التراث شيوعا فى الشعر العربى الحديث ، حتى لا نكاد نفتح ديوانا من دواوين شعرائنا المحدثين إلا ويطالعنا وجه السندباد من قصيدة أو أكثر من قصائده ، وما من شاعر عربى معاصر إلا وقد اعتبر نفسهُ سندبادا فى مرحلة من مراحل تجربته الشعرية ، بل إننا نجد شاعرا من أبرز الشعراء العرب المعاصرين وأعمقهم ثقافة ووعيا وهو الشاعر الراحل الكبير الدكتور خليل حاوى يتخذ السندباد عنوانا عاما على مرحلة من أغنى مراحل تجربته الشعرية العامة ، بل لعلها أغنى مراحل تجربته على الإطلاق ، حيث جعله محورا لقصيدتين من أهم قصائده وقصائد الشعر العربى المعاصر بأسره ، وهما قصيدتا « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » اللتان تحتلان حيزا من ديوانه الثانى « الناى والريح » يزيد على ثلثى مساحة الديوان كله ، وكان الشاعر قد وقع على الملامح الأولى لشخصية السندباد فى قصيدة « البحار والدرويش » من ديوانه الأول « نهر الرماد » .

وصنيع الدكتور خليل حاوى هذا يذكرنا بصنيع الدكتور حسين فوزى الذى جعل من شخصية السندباد عنوانا على تجربته العلمية والأدبية برمتها .

وقد نجح شعراء العرب المعاصرين أن يجعلوا من شخصية السندباد فى الشعر العربى الحديث ما يشبه أن يكون نموذجا إنسانيا أدبيا ، على الرغم من تعذر توافر هذه النماذج فى الشعر الغنائى ، واقتصارها على أجناس الأدب الموضوعية من قصة ومسرحية وملحمة[1] . ولعل نجاح شعرائنا فى هذا المجال راجع -فى بعض أسبابه - إلى الطابع الدرامى للقصيدة العربية الحديثة الذى يقربها إى حد كبير من الأجناس الأدبية الموضوعية من مسرحية وقصة ، كما أنه راجع من ناحية أخرى إلى تلك الجهود المخلصة التى بذلها هؤلاء الشعراء فى إثراء شخصية السندباد بدلالات وإيحاءات جديدة بالغة الغنى والعمق ، وتلك هى مهمة الشعراء المبدعين - والأدباء المبدعين عموما - فى كل عصر بالنسبة لهذه النماذج الإنسانية فى الأدب « فالجزء الجوهرى للنموذج الإنسانى يرجع أصلا إلى عبقرية الكاتب ، إما بابتكاره ومنحه السمات المراد اتخاذها مثالاً عاما فى ناحية من النواحى ، وإما بالتأويل لجوانبها .... ، ويدعم هذا الابتكار أو التأويل الإقناع الفنى للخلق الأدبى على تفاوت درجاته على حسب مقدرة الشاعر أو الكاتب الخالقة »[2] .

---

(١) انظر : د . محمد غنيمى هلال : النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة . نشر معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٧ .

(٢) السابق ، ص ١٩ .

والآن وبعد أن عرفنا الوجه التراثى للسندباد آن أن نعرف كيف تأول شعراؤنا ملامح هذا الوجه ليحملوها أبعاد رؤيتهم المعاصرة . فما الوجه المعاصر – أو الوجوه المعاصرة – للسندباد فى الشعر العربى المعاصر ؟ .

٣ - وجوه السندباد فى شعرنا المعاصر

لقد وجد شعراؤنا المعاصرون فى تعدد مغامرات السندباد فى رحلاته السبع وتنوعها إمكانات فنية بالغة الغنى للتعبير عن جوانب تجاربهم وأبعاد رؤاهم المعاصرة ، التى هى بدورها مغامرة لا تنتهى فى الكشف وارتياد المجهول ، بحثا عن كنوز الشعر ، ومن ثم تعددت وجوه السندباد وملامحه فى نتاج هؤلاء الشعراء بمقدار تنوع ملامحه ومغامراته التراثية ، حيث وجد كل منهم فى شخصية السندباد أو فى ملمح أو أكثر من ملامحها التراثية ما يجسد رؤيته المعاصرة الخاصة أو بعدا من أبعادها ، وتأول كل منهم هذه الشخصية بما يتلاءم مع رؤيته الشعرية الخاصة . وإذا كانت تجربة الشاعر المعاصر هى – كما قلنا منذ قليل – مغامرة مستمرة فى ارتياد عوالم جديدة بحثا عن الإحساس البكر والكلمة البكر فإن فى شخصية السندباد – رمز المغامرة والارتياد – ما يقوم عنوانا عاما على هذه التجربة بشتى أبعادها ، ولعل هذا واحد من أسباب افتتان شعرائنا المعاصرين بهذه الشخصية كل هذا الافتتان ، وشيوعها فى شعرهم كل هذا الشيوع .

وإذا كانت وجوه السندباد قد تعددت وتنوعت فى شعرنا المعاصر بتعدد أبعاد الرؤى الشعرية وتنوع ملامحها النفسية والفكرية والفنية والاجتماعية فإنه من الممكن رد كل هذه الوجوه – على كثرتها وتنوعها – إلى وجه أساسى واحد هو وجه السندباد الأصيل ، وجه المغامر الجواب ، بحيث يمكن اعتبار وجوهه الأخرى تنويعات تعبيرية على هذا الوجه الأساسى ، ولعل أبرز هذه الوجوه وأكثرها شيوعا فى شعرنا المعاصر هى ما يلى : .

* * *

(ا) **وجه المغامر الفنان :**

يعتبر هذا الوجه من وجوه السندباد آثر هذه الوجوه لدى شعرائنا وأقربها إلى نفوسهم ، لشدة التصاقه بصميم تجربتهم وجوهر وجودهم الفنى ، حيث يحمل السندباد وجه من يعانى قريرا مخاض الميلاد الشعرى ، ويكابد أهوال الرؤيةالشعرية ويخوض أخطارها فى سبيل الوصول إلى جوهر الفن الصادق ، واكتشاف كنز الشعر البكر الذى لا يصل إليه الشاعر إلا عبر رحلة طويلة من المعاناة الباهظة . فكم تصور شاعرنا المعاصر نفسه – وصورها – فى بحثه عن اللحظة الشعرية الصادقة ، ومعاناته فى سبيل اكتشافها سندبادا يتحدى الأهوال والأخطار وينتصر عليها – أو لا ينتصر – ثم يعود للقارىء فى النهاية بحصاد مغامرته ، كلمة شعرية بكرا ، اقتنصها خلال رحلته المضنية عبر دروب رؤيته الشعرية ودهاليزها ، ويروق للشعراء كثيرا فى إبرازهم لهذا الوجه من وجوه السندباد أن يصوروا الجماهير – وهى تتلقى كنوز السندباد الشاعر التى عاد بها من مغامرته الشعرية – فى صورة الكسالى العازفين عن المشاركة الإيجابية فى عملية الإبداع الشعرى الذى أصبح نوعا من الإبداع المشترك بين الشاعر والقارىء ، حيث أصبح القارىء مطالبا بأن يبذل فى قراءة القصيدة الحديثة واستيعابها جهدا مساويا للجهد الذى بذله الشاعر فى كتابتها ، ولكن القارىء عازف عن بذل مثل هذا الجهد ، راغب فى أن تمنحه القصيدة عطاءها وتكشف له أسرارها دون أن يساهم فى مغامرة اكتشافها ، تماما كما كان ندمان السندباد وأصدقاؤه عازفين

عن مشاركته أخطار مغامراته وأهوالها ، قانعين بالانتظار الخامل الكسول حتى يعود إليهم السندباد البحرى بحصيلة مغامراته ، كنوزا ثمينة من الأموال والقصص والحكايا يستمتعون بها فى خمول بليد .

وكما أن وجه المغامر الفنان هو آثر وجوه السندباد وأحبها لدى الشاعر المعاصر فهو فى نفس الوقت أسبقها ظهورا فى شعرنا الحديث ، فقد كان أول من اكتشف شخصية السندباد من شعرائنا الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور ، وذلك فى مقطع « السندباد »[1] من قصيدته الطويلة « رحلة فى الليل » المنشورة فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » ، وقد وظف الشاعر شخصية السندباد فى القصيدة بهذا المدلول – مدلول المغامر الفنان – ثم شاع ذلك الرمز وذاع بعد ذلك وتعددت وجوهه ودلالاته الرمزية بتعدد رؤى الشعراء وتجاربهم .

وفى مقطع « السندباد » من قصيدة « رحلة فى الليل » يجعل عبد الصبور محور الرؤية الشعرية مغامرة الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجماهيره من ناحية أخرى ، ويوظف الشاعر شخصية السندباد فى هذاالمقطع توظيفا رمزيا بارعا ، ويجعل منه سندبادا عصريا شاعرا ، رحلته فى بحار المعاناة الروحية ، وغايته اقتناص الومضة الشعرية الباهرة ، وصراعه مع الحروف والكلمات الشُّموس المنبهمة الملامح من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات

---

(١) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى . دار الآداب . بيروت ١٩٥٧ ، ص ٤٠ .

شاعرة تزخر بالطاقات الإيحائية ، وتبلغ معاناة الشاعر السندباد ذروة توترها وتأزمها فى آخر المساء حيث ينعم الناس بلذيذ الرقاد ، ففى ذلك الوقت يرخى السندباد الشراع لسفينته لتبحر فى بحار العناء والمكابدة ، فيمتلىء وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لترويض الكلمات المنبهمة الخطوط كوجه فأرميت ، وينضح جبينه بعرق المعاناة ومخاض الميلاد الشعرى ، وحتى الدخان الذى يهدىء التوتر ويهب الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والخدر ، حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر حيث تلتف دوائره حوله كذراع أخطبوط ، وهكذا :

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق
كوجه فأرميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط

إنه تصوير شعرى بارع لذلك المخاض الذى يعانيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الشعرى الحق ، وهذه المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر قريرا فى سبيل اكتشاف كنز الشعر المسحور ، فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا ، وإنما أصبح عناء ومكابدة وجهدا مخلصا مبذولا بوعى شامل .

وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلابد أن يكون كذلك فى التلقى ، فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية يعاقرها المتلقى دون بذل أى جهد ، وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا

يبذله المتلقى فى سبيل اكتشاف أسرار القصيدة والظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التى يحدثها فى الوجدان كل فن حقيقى جاد ، وبمقدار ما يبذل القارىء من جهد صادق فى تذوق القصيدة واستيعابها يتضاعف عطاؤها وتزداد تلك المتعة الروحية التى يحسها عمقا ورحابة . والشاعر لن يستطيع أبدا أن ينقل إلى المتلقى تلك الرعشة الروحية الباهرة ما لم يكن هذا الأخير مستعدا لبذل جهد فى التلقى مكافىء لذلك الجهد الذى بذله الشاعر فى الإبداع ، ما لم يكن قادرا على مشاركة الشاعر مغامرة اكتشافه وإبداعه ، تلك المغامرة الشاقة الممتعة . ولكن قارىء القصيدة العربية الحديثة قارىء كسول ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار معاناته الشعرية ويقدمها إليه على طبق من الذهب وهو منكب على معاقرة سلبياته ، وملذاته الحسِّيَّة السطحية . وذلك هو أحد هموم الشاعر العربى المعاصر الذى استطاع عبد الصبور فى هذه القصيدة أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق ، مستغلا إمكانات ذلك الكنز الثرى الذى اكتشفه ، فكما أسعفه السندباد فى تجسيد رؤيته فى جانبها الإيجابى « الإبداع » أسعفه بنفس القدر فى تجسيد وجهها السلبى « التلقى » ، فقد عرفنا من تتبع الوجه التراثى للسندباد كيف كان أصدقاء السندباد وندمانه ينتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود محملا بالكنوز من الأموال ومن حكايا مغامراته ومخاطراته على السواء ، وهم يستمعون إلى قصص الأهوال التى صادفها فى رحلاته ، ويستمتعون بالأموال الوفيرة التى حملها فى كسل بليد ، دون أن يكلفوا أنفسهم أى عناء فى سبيل الظفر بأى شىء من هذا .

وقد وظف الشاعر هذا الجانب من جوانب قصة السندباد توظيفا ناجحا فى تصوير كسل المتلقين وسلبيتهم ، هؤلاء الندمان الكسالى الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية ، فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف ، ويرسى سفينه فى آخر المساء وفيها ما أثمرته هذه الرحلة من كنوز الشعر ، يأتى إليه الندمان الكسالى مع الصباح :

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

إنهم حتى لا يملكون من التطلع والنشاط ما يدفعهم لأن يهرعوا إلى السندباد فور عودته « فى آخر المساء » من مغامرته بصيده الثمين ، وإنما يأتونه فى « الصباح » بعد أن يكونوا قد استوفوا حظهم الوفير من الراحة والخمول والكسل .

ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء يقينه أن هؤلاء المتلقين الكسالى لن يستطيعوا أبدا أن يستمتعوا بهذه الكنوز التى اكتشفها ما لم يساهموا فى مغامرة اكتشافها ، ولن يشعروا بروعة تلك الرعشة الروحية الغامرة ما لم يكابدوا عناء انبثاقها :

لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحى : « انتشيت » ، قال : « كيف » ؟

هكذا يتردد صوت السندباد محزونا محبطا ، ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة

التى يعانى الشاعر وجده عذاب اكتشافها وروعته . وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لا هيا لا مباليا ، مؤكدا للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبدا فى مشاركته مغامرة اكتشافه ، وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية التى يعرف أنهم لن يتذوقوا حلاوتها ما لم يعانوا مشقة اقتطافها ، ويؤكدون له أنهم سيظلون عاكفين على معاقرة ملذاتهم الحسية الهابطة ينتظرونه حتى يعود إليهم بكنوزه فيجتمعوا حوله يستمتعون بهذه الكنوز :

الندامى : هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعد ونحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

ولكن على الرغم من يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره ولا مبالاتها فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع ، وتلك هى مأساته ، لأنه يحقق وجوده عن طريق المغامرة والارتياد ، فإذا كف عنهما انتهى :

السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت

ومن ثم فإنه يستمر فى المغامرة[١] .

* * *

(ب) وجه الثائر المصلح :

كثيرا ما يحمل السندباد فى شعرنا المعاصر وجه الثائر المصلح ، المتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة المتخلفة ، ومن ثم تصبح مغامرة السندباد فى مجال السياسية والاجتماع ، ويصبح صراعه مع قوى البغى والفساد والتخلف ، وغايته تحقيق العدل والأمان والسكينة ، متحملا فى سبيل تحقيق هذه الغاية أقسى الصعوبات والأخطار . ففى قصيدة « السندباد البرى »[٢] لنجيب سرور مثلا نجد السندباد فى القصيدة ثائراً اجتماعيا متمردا على ما فى واقعه من مفاسد ومباذل ، مناضلا فى سبيل تقويض هذا الواقع الفاسد وتحقيق واقع آخر أكثر عدالة وإشراقا على أنقاضه .

---

(١) راجع تحليلات للقصيدة في : د . على عشرى زايد : قراءات في شعرنا المعاصر ، نشر دار العروبة بالكويت بإشراف دار الفصحى بالقاهرة عام ١٩٨٢ ، ص ٤٠ وما بعدها استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٠٠ .

(٢) نجيب سرور : التراجيديا الإنسانية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٧ .

ولكن الشاعر فى هذه القصيدة يمزج بين ملامح السندباد البحرى وملامح شخصية أخرى من شخصيات ألف ليلة وليلة هى شخصية السندباد الحمال الذى ورد ذكره فى بداية قصة السندباد ، وكان رجلا فقير الحال يكسب قوته من العمل حمّالا ، وقد مر ذات يوم على بيت السندباد البحرى بعد أن أنهى رحلاته السبع وكف عن المغامرة ، ورأى ما يدل عليه البيت الباذخ من نعيم وترف ، وأنشد أبياتا من الشعر يعبر فيها عن تعجبه من تفاوت الحظوظ بين الناس حيث يعيش هو فى شقوة وكرب ، بينما يسعد غيره منعما فى خير فىء وظل . وقد سمع السندباد البحرى شعره فاستضافه وأكرمه وأغدق عليه من أمواله ، وقص عليه حكايا رحلاته السبع وما صادفه فيها من أخطار ، وأصبح السندباد البرى من أصدقاء السندباد البحرى وندمانه ، وظل يعيش معه فى مودة وأنس حتى أتاهم هازم اللذات .

وقد استعار الشاعر من شخصية السندباد الحمال هذه بعض الملامح ، مثل صفة الفقر والحاجة ، ونغمة التبرم بتفاوت الحظوظ ، وإن كانت هذه النغمة لدى السندباد البرى شديدة الوداعة والخفوت ، حتى لتبدو إلى التسليم والرضوخ أقرب منها إلى التمرد والرفض ، فى حين أننا نرى هذه النغمة لدى سندباد القصيدة ثائرة متمردة رافضة . وبالإضافة إلى هذين الملمحين استعار الشاعر من السندباد الحمال اسمه ، فقد ورد اسم السندباد الحمال فى بعض نسخ ألف ليلة وليلة على أنه السندباد البرى[1] . وقد اقتبس الشاعر فى

---

(١) انظر : ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوى ، ص٤٦ .

تقديم قصيدته جزءا من قصة السندباد الحمال كما وردت فى مقدمة حكاية السندباد البحرى ، والنص الذى اقتبسه الشاعر هو : « قالت شهر زاد : بلغنى أيها الملك السعيد أنه كان فى زمن الخليفة هارون الرشيد رجل يقال له السندباد الحمال ، وكان رجلا فقير الحال – الليلة ٥٢٤ من ألف ليلة »[1] . ولكن فيما وراء هذه الملامح التى أشرنا إليها تظل الملامح الأساسية للسندباد فى القصيدة أقرب إلى ملامح السندباد البحرى ، لأن السندباد الحمال لا يصلح رمزا للمغامر الثائر المقدام الذى يمثله السندباد البحرى ، حيث رأيناه فى ألف ليلة وليلة يغدو واحدا من جوقة الندمان التى تمثل الوجه السلبى النقيض لوجه السندباد المغامر الجواب .

نجد السندباد فى القصيدة يعيش فى مدينة تسودها أوضاع اجتماعية ظالمة ، فأهل المدينة محرومون من خيرات المدينة الوفيرة بينما يسيطر على مقدراتها مجموعة من القوى الطاغية ، تنهب خيرات المدينة وتستذل أهلها وتعذبهم ، وتظل :

... هذه الألوف فى مدينة العذاب
حبيسة ، كأنها النساء خلف سور
تلوكها الصقور والنسور
شليلةالرجاء .

(١) التراجيديا الإنسانية ص ٢٨ ، والنص من ألف ليلة وليلة ٣ / ٢ مع خلاف يسير فى العبارة وفى رقم الليلة (حسب طبعة دار الكتب العربية الكبرى سنة ١٢٧٩ هـ) .

وفى هذه المدينة المنكوبة المستذلة :

تباع بالدراهم النساء
وتؤكل النساء
ويصلب الرجال خلف بابها الوصيد
ويوأد الصغار
وتنظم الرءوس فى عقود
وتسلخ الجلود

يتمرد السندباد على هذه الأوضاع الظالمة ، ويبدأ تمرده هادئا بسيطا فى صورة تساؤل حائر ، ولكنه ثائر :

ففى الوجود من طعام
وفى البحار والهضاب من كنوز
كفاية البشر
فمالنا جياع ؟!

يلح هذا السؤال الحائر على نفس السندباد ويضنيه ، ولكنه لا يجد له فى البداية جوابا لأنه – رغم تمرده وثورته – إنسان بسيط « يشرب العرق . ويلبس الخرق . ويغرس الأصابع الغلاظ فى اللهب . لينزع الرغيف » ، ومن ثم فإنه يفكر فى البداية فى السفر وترك تلك المدينة المنتهكة ، هربا من إلحاح هذا السؤال عليه ، ومن الظلم السائد فى المدينة ، وتطلعا إلى ذلك النعيم الذى سمع عنه فى بلاد « واق الواق » البعيدة :

فخلف ذلك الأفق
هناك فى بلاد واق الواق
مدائن كأنها الجنان
تفيض بالكنوز والثمار والحبوب
تفيض بالطيوب

وتغازله « سفينة هناك فى المدى البعيد . كأنها عروس . تسير فى رشاقة النسيم » تستثير فيه حب السفر والإبحار ، ولكن السندباد الثائر الجسور ما كان له أن يرضى بهذا الدور السلبى الذليل « الفرار » وترك الظلم يستشرى ويستبد بمدينته ، ومن ثم فإن روح الرفض والتحدى تستيقظ فى أعماقه ، حيية خجولا فى بادىء الأمر ، منطلقة من ذلك السؤال الحائر « فما لنا جياع ؟! » ولكنها لا تلبث أن تكتسى ملامح أكثر تحديا ، وتطرح نفسها فى تساؤلات أكثر تمردا وثورية ورفضا من مثل :

أيترك الألوف فى مدينة العذاب
وبينها عياله الضعاف
وزوجة تسوغ عند غول ؟!

ومثل :

أينشد الحياة فى بلاد « واق الواق »
وهاهنا الكنوز والثمار والحبوب
وهاهنا الطيوب

وقد تحمل هذه التساؤلات بعض ملامح حيرة السؤال الأول ، ولكنها أكثر منه تمردا ورفضا ووعيا ، إنها تحمل إجاباتها فى ذاتها ، فهى إلى التساؤلات الإنكارية أقرب منها إلى الأسئلة الحقيقية التى تبغى إجابة ، فالدلالة الأخيرة لهذه التساؤلات أنه لا ينبغى أن يترك خيرات بلده نهبا لقوى الظلم والبغى من ساكنى القصور ، ولا ينبغى أن يترك أبناء بلده – وبينهم أبناؤه وزوجته – تحت رحمة هذه القوى الباغية ، ولا يليق به أن يفر متنكرا لكل ما يربطه بهذا البلد من أواصر الحب والود والانتماء ، ولتلك العاطفة القومية التى تشده إلى بلده وكفاحه بألف رباط وثيق ، وإذا كانت « جماعة الطيور بعد رحلة الشتاء . تعود للوطن . فما لها تعود ؟! » أو لا يتعلم معنى الارتباط هذا الوطن والتشبث به منها ؟! .

ولكن أيرضى السندباد أن يعيش تحت هذا الضيم والهوان الذى تفرضه قوى الظلم على بلده ؟ وما الحل ؟ ..... لقد وجد السندباد الحل ، إنه الثورة ، يدعو أبناء مدينته إليها ، ويقص عليهم قصة غراب كان ينهب أعشاش الطيور ، وينهش الصغار ، وفى النهاية تتكاثر عليها الطيور فتفتك به وتعيش فى أمان . ويستجيب أهل المدينة لدعوة السندباد إلى الثورة ، فينقضون على الظلم والفساد ، ويتم « الخلاص » – وهو عنوان القسم الأخير من القصيدة - :

وأصبح الجميع سندباد
فدمروا مدينة العذاب

وعلقوا الغراب
وشيدوا مدينة الثبات والنبات
وزوجوا الصبيان والبنات.

فالسندباد فى هذه القصيدة يطالعنا بوجه الثائر الاجتماعى المتمرد على ما يسود مجتمعه من فساد وظلم اجتماعى ، وربما ابتعد هذا التأول لشخصية السندباد بالشخصية قليلا أو كثيرا عن مصدرها التراثى ، والتأول فى ذاته ليس محظورا بل إنه ضرورى لكى تصبح الشخصية رمزا وتتسع لحمل الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر ، ولكن هذا التأول مشروط بأن تتحمله الملامح التراثية للشخصية الموظفة ، بحيث تظل لهذه الشخصية ملامحها وسماتها العامة – وإن أخذت وجها معاصرا – أو بعبارة أخرى بحيث لا تتناقض الدلالات المعاصرة التى أسقطها الشاعر على الشخصية مع الدلالة التراثية للشخصية أو تبتعد عنها إلى حد أن تطغى الملامح المعاصرة لرؤية الشاعر على الملامح التراثية للشخصية فتمحوها ، وتفقد الشخصية التراثية بذلك تراثيتها .

ولا نظن أن فى ملامح السندباد التراثية ما يتحمل مثل هذا المضمون الاجتماعى الذى أسقطه الشاعر عليها ، وإن كان المحور العام للتجربة من الممكن أن يرتد – ولو بنوع من التكلف – إلى الوجه الأساسي لشخصية السندباد ، وجه المغامر المخاطر ، ولعله مما ساعد على بروز ما فى محاولة الشاعر لتأول شخصية السندباد من تعسف قصور الأدوات الشعرية ، وغلبة النثرية والثرثرة على القصيدة ، الأمر الذى أفقدها تماسكها الفنى وأبرز ما فيها سلبيات . وعلى أية حال فلنا

عودة أخرى إلى هذه القضية عند الحديث عن الجانب السلبى فى عملية توظيف شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر .

على أنه تنبغى الإشارة – فى مجال بيان ما فى المعطيات التراثية من طاقات تعبيرية غنية – إلى أن الملمح التراثى الواحد من الممكن أن يتحمل أبعادا متنوعة من رؤية الشاعر المعاصر ، متنوعة إلى حد التناقض إذا ما نجح الشاعر فى اكتشاف الإمكانات الدلالية للمعطى التراثى وتوظيفها . فملمح الرحلة والسفر من ملامح شخصية السندباد فى قصيدة نجيب سرور يتخذ مدلولا مناقضا تماما لمدلوله فى قصيدة عبد الصبور – حيث يدل هنا على السلبية والفرار ، على حين أنه فى قصيدة عبد الصبور – وفى معظم القصائد التى توظف شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر – يدل على الإقدام والجسارة والمغامرة ، ولا شك أن فى ملمح السفر فى قصة السندباد ما يمكن أن يتحمل مثل هذين التأويلين المتعارضين ، وهكذا يكتسب المعطى التراثى الواحد – بفضل ما يضفيه عليه الشاعر من دلالات متنوعة – غنى وثراء بحيث يمكن أن يرمز إلى المعانى المتناقضة ، والأمر موقوف فى كل الأحوال على مدى براعة الشاعر وقدرته على إسقاط الدلالات المتنوعة على المعطى الواحد دون أن يسقط فى التكلف .

وإذا كان وجه الثائر المصلح فى قصيدة نجيب سرور تغلب عليه الملامح الاجتماعية ، فإننا نرى هذا الوجه فى قصائد أخرى تغلب عليه الملامح السياسية كما فى قصيدة « السندباد يروى حكايته الثامنة »(١)

(١) مجلة « المجلة » القاهرية ، يونيو ١٩٧١ ص ١٥ .

للشاعر السورى سليمان العيسى ، وفى هذه القصيدة يروى الشاعر رحلته وما قابله فى هذه الرحلة من نجاح وإخفاقات ، وكيف عاد من هذه الرحلة فى النهاية :

بحلم طعين
أعطيته أثمن ما فى العمر من ثمين
ولم أزل أعطيه
الحلم الضخم الذى أحياله وفيه

وهذا الحلم الذى منحه الشاعر السندباد أغلى سنوات عمره ، وعاش حياته من أجله تمر عليه فترات مخفقة ينطفىء فيها ويظلم :

يمر فى عينى حينا أسودا كفحمة دجى

ولكن السندباد الثائر لا يفقد – رغم لحظات الإخفاق والانطفاء هذه – يقينه فى تحقق حلمه العظيم وانتصاره ، حيث يظل هذا الحلم فى وجدانه :

يسطع كالشهاب
يمزق الضباب
ويملأ اليباب
حدائقا خضرا ، وأطفالا ، وأنبياء

* * *

(ج) وجه المنفى الشريد :

وأكثر ما يطالعنا هذا الوجه لدى أولئك الشعراء الذين عانوا فى واقعهم الحياتى تجربة الغربة والنفى مثل عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب ومعين بسيسو وغيرهم من الشعراء الذين قضوا الشطر الأكبر من حياتهم فى الغربة والمنافى ، بعيدا عن وطنهم وأهلهم .

وهذا الوجه ليس من أكثر وجوه السندباد بروزا وشيوعا فى شعرنا المعاصر ، وإنما نلمحه لمحا عابرا حين يشتد بهؤلاء الشعراء شعورهم بالنفى والغربة ، ومن ثم يصبح سفر السندباد وتجواله فى رؤيتهم نوعا من النفى والتشرد ، ولا شك أن فى الوجه التراثى للسندباد ما يتحمل مثل هذا التأويل ، فكثيرا ما كان سفر السندباد فى بعض رحلاته أمرا مفروضا عليه ولايدله فيه ، أو نوعا من النفى الإجبارى الذى لا يستطيع له دفعا ، وقد التقط الشعراء لحظة النفى والغربة هذه فى الوجه التراثى للسندباد ليشكلوا منها قسمات هذا الوجه المنفى الشريد من وجوه السندباد فى شعرنا المعاصر . فاللاجىء الفلسطينى فى رؤيا عبد الوهاب البياتى سندباد منفى شريد ، شحاذ على الأبواب :

السندباد أنا . كنوزى فى قلوب صغاركم
السندباد بزى شحاذ حزين

اللاجىء العربى شحاذ على أبوابكم ، عار طعين[1]

وبدر شاكر السياب يصور نفسه فى فترة غربته إبان مرضه الأخير سندبادا منفيا شريدا ، ويعلن زوجته الصابرة المنتظرة عودته بأنه لن يعود :

هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
فى قلعة سوداء ، فى جزر من الدم والمحار
هو لن يعود[2]

وكثيرا ما تمتزج قسمات هذا الوجه من وجوه السندباد فى رؤيا الشاعر المعاصر بملامح وجه رابع من وجوه السندباد ، هو :

* * *

(د) وجه المهزوم الكسير :

عندما يطغى على الشاعر إحساسه بعبثية معاناته ولا جدوى مغامرته يطالعنا وجهه السندبادى مهزوما كسيرا يستثير الإشفاق

---

(١) قصيدة « العرب اللاجئون » ديوان « النار والكلمات » ، دار الكاتب العربى ، بيروت ، سنة ١٩٦٤ ، ص ٣٧ .

(٢) قصيدة « رحل النهار » ديوان « منزل الأقنان في جيكور » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٥ .

والعطف ، فالبياتى فى إحدى قصائده يخاطب ابنه عليا ناعيا إليه هزيمته وانكساره ، مصورا نفسه سندبادا مهزوما انتصرت عليه أمواج البحر السوداء :

قمرى الحزين
البحر مات ، وغيبت أمواجه السوداء قلع السندباد[(١)]

وربما حملت كل وجوه السندباد فى الشعر العربى المعاصر ملامح من هذا الوجه المهزوم الكسير ، وهو تأول من الشاعر المعاصر لشخصية السندباد تحتمله الملامح التراثية لهذه الشخصية ، فقد رأينا فى لحظات كثيرة من مغامرات السندباد فى رحلاته السبع كيف كانت تنتصر الأخطار عليه ، ويطالعنا وجهه مهزوما حزينا ، وقد التقط الشعراء أيضا هذه اللحظة المهزومة الحزينة فى مغامرة السندباد ليجعلوها معبرا إلى هذا البعد من أبعاد رؤيتهم الشعرية ، لحظة إحساسهم بالهزيمة ، وانتصار القوى المعادية عليهم . هذه القوى المتمثلة فى مؤسسات التخلف والتفسخ الفكرى والاجتماعى والسياسى التى يحاربها الشاعر المعاصر ويثور عليها .

فمعين بسيسو فى قصيدة « الحجاج والفيلسوف الأخرس »[(٢)] يصور انتصار قوى التخلف – متمثلة فى الفيلسوف الأخرس المجذوم

(١) قصيدة « أغنيتان إلى ولدى على » ديوان « سفر الفقر والثورة » ، دار الآداب ، بيروت ، سنة ١٩٦٥ ، ص ٣٢ .

(٢) ديوان « الأشجار تموت واقفة » ، دار الآداب ، بيروت ، سنة ١٩٦٦ ، ص ٥٩ – ٦٠ .

الذى يرتدى ثياب شهريار ، والمرأة العاهرة – على السندباد الشاعر ، بكل ما يمثله من معانى التقدم :

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعى وهو يصغى
كيف قد فقأ واعيون السندباد
وتصيح عاهرة تسمى نفسها قمر الزمان
مبحوحة الثديين ، كم صاحا بنافذة وحان :
مولاى قد طوى الشراع
هذا قميص السندباد ، عليه أختام البحار

فالفيلسوف الأخرس والمرأة العاهرة – اللذان يرمز بهما الشاعر إلى قوى التخلف والفساد – يعلنان فرحتهما بهزيمة السندباد وانطواء شراعه .

وتتمثل القوى المعادية التى تنتصر على السندباد الشاعر فى بعض القوى الطبيعية التى لا قبل للشاعر السندباد بمقاومتها والتغلب عليها ، كالمرض وسواه . وخير من عبر عن هذا الملمح من ملامح وجه السندباد المهزوم الكسير الشاعر العراقى بدر شاكر السياب الذى عانى كثيرا من وطأة المرض وآلامه الباهظة ، وظل طوال حياته يغالب المرض ويقاومه حتى انتصر عليه المرض فى النهاية ، وسقط الشاعر السندباد قبل أن يتم الرحلة ، وانطوى شراعه ، ولكنه قبل أن يسقط استطاع أن يعبر عن هزيمته أمام المرض فى مجموعة دواوين تمثل تجربة فريدة فى تاريخ الشعر العربى المعاصر ، وكان من بين ما استعاره الشاعر للتعبير عن هزيمته أمام المرض هذا الوجه المهزوم الكسير من

وجوه السندباد ، وذلك فى قصيدة « رحل النهار » التى عرضنا لها عند الحديث عن وجه المنفى الشريد من وجوه السندباد ، حيث يعلن زوجته المنتظرة أوبته بأنه لن يعود ، فقد انتصر عليه المرض واحتجزه ، ويعبر عن هذاالانتصار بأسر آلهة البحار له « فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار » ، ولنا إلى هذه القصيدة عودة أخرى عند الحديث عن أنماط توظيف شخصية السندباد فى الشعر العربى المعاصر .

وهذا الوجه المهزوم الكسير من وجوه السندباد - فضلا عن أنه يرتد إلى تلك اللحظات التى كان السندباد التراثى فيها يشعر بالهزيمة والانكسار خلال مغامراته وانتصار الأخطار المناوئة عليه - يمتد أيضا عن ذلك الشعور بالانطفاء والانتهاء الذى خالج السندباد بعد رحلته السابعة ، تلك الرحلة التى أحس بعدها بعدم القدرة على مواصلة المغامرة والتجواب ، « وما كان أشبه تلك الرحلة بآخر لهبة من شمعة محتضرة ، وقد انتصر فى تلك الرحلة أيضا فعاد إلى بلده آخر الأمر بعد سلسلة من الأهوال ، ولكن أية مرارة كانت تفسد مذاقه ، وأى شعور بالهزيمة كان يجتاحه .... سوف ينتهى لديه صراع الإنسان إلى استسلام تام ، كيما يتذوق به موته الحقيقى ، وإلى الأبد »[1] .

★ ★ ★

---

(١) شاكر حسن سعيد « قلق السندباد البحرى » ، الآداب البيروتية ، إبريل ١٩٥٨ ، ص ٣٨ .

(هـ) وجه الحضارى الشامل :

يعتبر هذا الوجه من أنضج وجوه السندباد وأروعها في شعرنا العربى المعاصر ، بل إنه أنضج هذه الوجوه على الإطلاق ، وأروعها ، وأكثرها عمقا وثقافة ، وأوفرها شاعرية ، وهو وجه المغامر الباحث عن ذاته عبر سلسلة من المواقف والمغامرات الفكرية والنفسية والاجتماعية والحضارية بشكل عام عبر دهاليز الوجود ودروبه ، فهذا الوجه بالإضافة إلى كونه أنضج وجوه السندباد وأحفلها بالشاعرية ، فهو أيضا أشملها وأكثرها استيعاباً لملامح الوجوه الأخرى ، حيث يضم هذا الوجه قسمات من كل وجوه السندباد السابقة ، دون أن تفقده هذه القسمات تحدده وتميزه عن بقية الوجوه الأخرى .

ويطالعنا هذه الوجه المشرق من وجوه السندباد من تجربة الشاعر اللبنانى الكبير الراحل « الدكتور خليل حاوى » الذى جعل السندباد علما على مرحلة من أنضج مراحل تجربته الشعرية ، مرحلة حاول فيها أن يحقق هويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه الحضارى وما يغص به هذا الواقع من مواضعات متخلفة وقيم وتقاليد بالية متفسخة فى شتى المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية .

والشاعر السندباد يرفض ابتداء أن يجمد نفسه فى أى إطار جاهز تصنعه له التقاليد والقيم المورثة دون أن يساهم هو فى صنعه وتحديد أبعاده ، لذلك فهو يمحص كل شيء ويناقش كل شيء ، يعرى كل شيء من مواريثه الحضارية ، ومن المواضعات المستقرة لمجتمعه ، فيهدم

ما يستحق الهدم ، ويبقى ما يراه جديرا بالبقاء بعد جلائه وتنقيته .

وقد استعار الشاعر لهذه المرحلة من مراحل تجربته الشعرية وجه السندباد بشكل مباشر فى قصيدتين من أروع القصائد التى وظفت شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر وهما قصيدتا « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » ، وكانت ملامح السندباد قد بدأت تخايل الشاعر قبل ذلك فى قصيدة « البحار والدرويش » المنشورة فى ديوانه الأول « نهر الرماد » . ولما كانت هذه القصائد الثلاث تمثل ذروة ما وصل إليه الشاعر العربى من نجاح فى توظيفه لشخصية السندباد فإننا سنقف أمامها وقفت طويلة عند الحديث عن أنماط توظيف الشعراء المعاصرين لشخصية السندباد .



هذه هى الوجوه الأساسية للسندباد ، ولكنها ليست كل وجوهه فى شعرنا المعاصر ، فكل هذه الوجوه التى سبقت الإشارة إليها ليست سوى أطر دلالية عامة تندرج تحت كل واحد منها مجموعة من الوجوه التفصيلية بحيث يمكن القول بأن وجوه السندباد فى شعرنا المعاصر تتعدد بتعدد مَرَّات توظيف الشعراء المعاصرين لهذه الشخصية فى شعرنا المعاصر ، أو على الأقل هذا ما ينبغى أن يكون حتى لا تتحول الشخصية إلى نمط لغوى واحد الدلالة محددها ، بدل أن تكون نمطا رمزيا ثريا متعدد الدلالات والإيحاءات بحيث يحمل فى كل قصيدة

جديدة دلالة جديدة ، أو حتى مجموعة من الدلالات والإشعاعات الرمزية غير المتناهية ، وقد نجح شعراؤنا إلى حد كبير فى أن يجعلوا من شخصية السندباد نموذجا رمزيا عاما متعدد الدلالات والإيحاءات ، وليس مجرد رمز عادى ، وقد ساعدهم على هذا الصنيع طبيعة/شخصية السندباد وقوة إشعاعها ، ورحابة إيحائها باعتبارها مثالا للنزوع إلى المغامرة وركوب الأخطار ، والرغبة الملحة فى اكتناه المجهول ، ولكن من الطبيعى أن يكون لهذه القاعدة استثناءات – سنتحدث عنها عند التعرض لسلبيات توظيف السندباد فى نتاج شعرائنا المعاصرين – جمدت إيحاءات هذه الشخصية الغنية ، وحولتها إلى نمط لغوى محدد الدلالة ومحدودها .

وإذا كنا قد حددنا الملامح العامة لوجوه السندباد فى شعرنا المعاصر فإن ما حددناه ليس سوى الأطر الدلالية – أو لنقل الأنماط الدلالية – العامة التى تتعدد فى نطاق كل منها الإيحاءات والإشعاعات الرمزية اللامتناهية ، ولكن هذه الدلالات والإيحاءات ، أو هذه الوجوه التفصيلية الرمزية ترتد بشكل أو بآخر إلى واحد من هذه الوجوه التى سبقت الإشارة إليها ، كما أنه من الممكن أن تمتزج فى بعض القصائد ملامح وجهين أو أكثر من هذه الوجوه كما رأينا فيما سبق ، هذا بالإضافة إلى أن كل وجوه السندباد العامة ترتد بدورها بشكل أو بآخر إلى وجه السندباد الشامل المميز ، وجه المغامر الجواب ، فلا غرابة إذن أن نجد بين هذه الوجوه – التى تنبثق كلها عن مصدر واحد – بعض الملامح والقسمات المشتركة .

وقد ساعد تعدد الملامح التراثية للسندباد ، وغنى شخصيته بالطاقات الإيحائية شعراءنا المعاصرين على توظيف هذه الملامح وتشكيلها بحيث تتسع لحمل أبعاد رؤاهم الشعرية مهما تعددت هذه الأبعاد وتنوعت .

٤ – توظيف شخصية السندباد
(الأطر الفنية والأساليب)

كما تعددت وجوه السندباد ودلالاته الرمزية فى شعرنا المعاصر تعددت أيضا أطر هذا التوظيف وأساليبه . فمن حيث الأطر الفنية تنوعت هذه الأطر ما بين استخدام السندباد عنصرا فى صورة شعرية جزئية ، واستخدامه مقابلا تعبيريا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية فى قصيدة من القصائد ، واستخدامه إطارا تعبيريا لرؤية شعرية فى قصيدة ، واستخدامه عنوانا تعبيريا على مرحلة كاملة من مراحل تطور الشاعر ، واستخدامه محورا لمسرحية شعرية .

وداخل كل إطار من هذه الأطر التعبيرية تنوعت المعطيات الموظفة وأساليب توظيفها ، فقد يستعير الشاعر ملمحا معينا من ملامح السندباد التراثية ، وقد يستعير دلالته التراثية العامة ، وقد يمزج بعض ملامحه بملامح تراثية أو معاصرة أخرى ، وقد يبتكر نموذجا رمزيا على نمط السندباد ....الخ .

ولا شك أن كل شاعر يهدف إلى أن يكون توظيفه لشخصية السندباد نموذجا متفردا بحيث يمكن القول – بدون كبير مبالغة – بأن هناك أطرا وأساليب لتوظيف شخصية السندباد بعدد القصائد التى استعارت هذه الشخصية أو ملحما من ملامحها التراثية ، ولكن هذا التنوع والتعدد لا يحول دون القول بأن هذه الأطر والأساليب ترتد فى أسسها وأصولها الفنية العامة إلى الأطر الخمسة العامة التى أشرنا إليها ، والتى تتنوع فى كل إطار منها التوظيفات والأساليب وتتعدد دون أن تخرج عن الإطار العام .

ومن ثم فإننا سنتناول أساليب توظيف شخصية السندباد وطرائقه من خلال هذه الأطر الخمسة .

* * *

الإطار الأول : (السندباد عنصرا فى صورة جزئية)

من الطبيعى أن يكون هذا الإطار هو أبسط أطر توظيف السندباد – أو أى معطى تراثى آخر – وقد يكون السندباد فى مثل هذه الصورة مجرد عنصر فى صورة تشبيهية تقليدية ، كما فى قول السياب فى قصيدة « دار جدى »[1] مصورا أحلامه القريرة فى مرحلة الطفولة ، وما فيها من سعادة طليقة وخيال مجنح ، حيث يشبه نفسه وهو يركب الهلال – فى عالم خياله الطفولى الطليق – بالسندباد :

وفى المساء كنت أستحم بالنجوم
عيناى تلقطا نهن نجمة فنجمة ، وأركب الهلال
كأن سندباد فى ارتحال

ولكن الصورة هنا تشى بأن طرفى الصورة لم يستطيعا أن يمتزجا ويلتحما فى رؤيا الشاعر بحيث يمتزج المعطى المعاصر بالمعطى التراثى ويفنى فيه ، وإنما ظل لكل من الطرفين تميزه واستقلاله عن الآخر ،

---

(١) ديوان « المعبد الغريق » دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٢ ، ص ٤٥ .

فقصر المعطى التراثى عن أن ينصهر فى وهج رؤيا الشاعر ليصبح بعدا من أبعادها وملمحا من ملامحها ، فالسندباد هنا يطالعنا بوجهه التراثى الخالص دون أن يضفى عليه الشاعر ملمحا واحدا من ملامح رؤيته الخاصة ، هذا فضلا عن أن رمز السندباد بكل ما يحمله من إيحاءات المغامرة والمخاطرة الواقعية الواعية لا يتناسب وهذه الرحلة الخيالية القريرة الحالمة التى جعله الشاعر معبرا عنها ومقابلا لها .

وقد يستخدم الشاعر شخصية السندباد عنصرا فى صورة كنائية ، كما فعل السياب نفسه فى قصيدة « مدينة السندباد »[١] التى يصور فيها ما حل بمدينته « بغداد » من خراب ودمار فى عهد عبد الكريم قاسم ، وقد كنى الشاعر بمدينة السندباد عن « بغداد » التى لم يصرح باسمها خوفا من بطش السلطة القاسمية فى ذلك الوقت ، وقد اعترف الشاعر بعد زوال حكم عبد الكريم قاسم بأنه لجأ إلى هذه الحيلة الفنية هربا من الوقوع فى قبضة زبانية العهد القاسمى[٢] .

وفى هذه القصيدة يصور الشاعر هذا العهد – الذى كان يحلم هو وجيله بأنه سوف يخلصهم من طغيان العهد الملكى وبطشه – بأنه أسوأ ما مر بالعراق من عهود ، وقد وظف الشاعر فى القصيدة مجموعة من الشخصيات التراثية والمعطيات التراثية الأخرى ، ولكنه

---

(١) ديوان « أنشودة المطر » – ضمن ديوان السياب – دار العودة . بيروت ١٩٧١ ص ٤٦٣ .

(٢) انظر : عبد الجبار داود البصرى : حواش على القصائد المرحلية في أدب السياب ، مجلة « الأقلام » العراقية ، السنة السابعة ، العدد ١٢ ، ص ٦ .

لم يستخدم السندباد إلا فى هذه الصورة الكنائية فى عنوان القصيدة حيث عنى « بمدينة السندباد » بغداد ، لأن بغداد كانت المدينة التى يقيم فيها السندباد ، والتى كان يعود إليها بعد كل رحلة من رحلاته السبع ، وقد فعل الشاعر ذلك إيهاما بأنه لا يتحدث عن بغداد عبد الكريم قاسم ، ودلالة السندباد فى هذه القصيدة تنتهى بمعرفة المكنى عنه – وهو بغداد – ولن يرد له بعد ذلك أى ذكر فى القصيدة .

ولاشك أن استخدام شخصية السندباد فى إطار مثل هذه الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية – فضلا عن أنه أبسط صور استخدام الشخصية وأهونها شأنا من الناحية الفنية – هو أدخل فى مجال تسجيل التراث منه فى مجال توظيفه حيث يظل المعطى التراثى فى إطار هذا الاستخدام محتفظا بتراثيته إلى حد كبير ، وبخاصة فى الصورة التشبيهية .

على أن الشاعر كثيرا ما ينجح حتى فى نطاق هذا الإطار الجزئى فى أن يحقق نوعا من التلاحم المنشود بين الملامح التراثية لشخصية السندباد والأبعاد التى يحملها لها الشاعر من رؤيته الخاصة ، بحيث يغدو السندباد عنصرا من عناصر هذه الرؤية المعاصرة؛فعبد الوهاب البياتى فى قصيدة « الجرح »[1] – التى يعبر فيها عن ذلك الجرح الغائر فى أعماقه بسبب ما يعانيه شعبه من الضعف والقهر – يوظف شخصية السندباد توظيفا بارعا كعنصر فى صورة جزئية ، حيث

---

(١) ديوان « النار والكلمات » ، ص ١٢٠ .

يصور نفسه سندبادا جريحا منفيا ، وهو يحمل جرحه معه عبر كل منفى ، هذا الجرح الذى حطم قلبه أكثر مما حطمته آلام النفى وعذاباته :

إنه الجرح القديم
أبدا تحمله فى ليل أوربا البهيم
إنه الجرح الذى حطم قلب السندباد
إنه نفس الرماد

فالسندباد هنا هو الشاعر نفسه فى ترحاله الدائم من منفى إلى منفى ، والشخصية هنا تبدو أكثر التحاما بالكيان الفنى للقصيدة ، حيث نجح الشاعر فى تحميلها بالمدلول المعاصر الذى وظفها لحمله ، والفرق بين السندباد فى هذه الأبيات والسندباد فى صورتى السياب أنه فى صورتى السياب يطالعنا بوجهه التراثى الخالص ، على حين أنه فى أبيات البياتى يطالعنا بوجه معاصر هو وجه الشاعر ذاته .

وقد يكون العنصر الموظف فى إطار الصورة الجزئية مجرد ملمح من ملامح شخصية السندباد ، ومعطى جزئى من معطيات مغامرته وليس المدلول الكلى للشخصية ، ومن المعطيات الجزئية التى افتتن بها الشعراء مغامرة السندباد مع طائرالرخ فى الرحلة الثانية ، وقد استخدم فى أكثر من صورة بمعنى المستحيل ، فالشاعر معين بسيسو فى قصيدته « مصباح علاء الدين »[1] يستخدمه بهذا المدلول

(١) ديوان « الأشجار تموت واقفة » دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٣٧ .

فى صورة جزئية ، حيث يعد محبوبته بأن يهدى إليها طائر الرخ ، تعبيرا عن استعداده لتحقيق المستحيل من أجلها :

أهديك طير الرخ يا حبيبتى

* * *

الإطار الثانى : (السندباد مقابلا تعبيريا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية)

وفى هذا الإطار يوظف الشاعر شخصية السندباد للتعبير عن بعد متميز متكامل من رؤية شعرية متعددة الأبعاد فى قصيدة ما ، وقد يبلغ مثل هذا البعد حدًّا من التميز يجعل الشاعر يفرده بعنوان مستقل داخل القصيدة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلا فى قصيدته « رحلة فى الليل » وهى قصيدة طويلة تجسد رؤية شعرية متعددة الأبعاد ، وقد أفرد الشاعر كل بعد من أبعادها بعنوان داخلى مستقل ، فجاءت القصيدة مكونة من ستة مقاطع مستقلة تحمل العناوين التالية :

١ – بحر الحداد ٢ – أغنية صغيرة ٣ – نزهة الجبل
٤ – السندباد ٥ – الميلاد الثانى ٦ – إلى الأبد[١] .

---

(١) انظر ديوان « الناس في بلادى » ، ص ٤٠ وما بعدها .

وقد وظف الشاعر شخصية السندباد فى المقطع الرابع من القصيدة – الذى يحمل عنوان « السندباد » – للتعبير عن البعد الخاص بمغامرة الشاعر فى بحار المعاناة الشعرية بحثا عن كنوز الشعر الخفية من أبعاد رؤيته الشعرية المركبة فى هذه القصيدة على نحو ما سبقت الإشارة[١] .

وقد لا يستعير الشاعر فى هذا الإطار شخصية السندباد بمدلولها العام وإنمايكتفى باستعارة ملمح من ملامحها وتوظيفه للتعبير عن هذا البعد أو ذاك من أبعاد رؤيته الشعرية . ومن المعطيات التى ولع الشعراء بتوظيفها فى هذا الإطار أيضا مغامرة السندباد مع طائر الرخ ، فنرى شاعرا كنجيب سرور يستخدم هذا المعطى فى قصيدة « المخاض »[٢] للتعبير عن إحساسه بالضآلة والقماءة والانسحاق أمام القرى الشريرة التى تطارده وتقهره :

وزحفت تلفظنى الدروب إلى الدروب
والكون مسود كأن القار قد صبغ الصباح
أو أننى أعمى أفتش فى الضياء عن الضياء
أو أن خفاشا كريها كالعمى
حجب السما
كالرخ فى أقصوصة للسندباد
فرش السواد على المدى ، فرش السواد

(١) انظر ص ٥٥ من هذا الكتاب .
(٢) ديوان « التراجيديا الإنسانية » ، ص ٥٣ .

فالرخ هنا رمز للقوى الرهيبة الباطشة التى تقهر الشاعر وتسحقه ،وقد نجح الشاعر فى تمثل الدلالة الخرافية للرخ بكل إيحاءاتها المفزعة كما صورها ببراعة المؤلف المجهول لألف ليلة وليلة فى رحلة السندباد الثانية حين اكتشف السندباد بيضته العملاقة ثم هبط الرخ ليحتضنها فحجب السماء وأظلم الجو ، وكذلك فى الرحلة الخامسة عندما كسر رفاق السندباد بيضة الرخ فأغرق لهم الرخ سفينتهم ، وقد وظف الشاعر هذه الدلالة بنجاح ملحوظ للتعبير عن هذه القوى التى تطارده وتسحقه ، على الرغم من هذه التقريرية التى صاغ بها الأبيات ، وعلى الرغم من هذا التطويل والحشو والتكرار غير الموظف الذى كاد أن يبعثر إيحاءات الصورة ويستنزفها ، وأخيرا على الرغم من أداتى التشبيه « كأن » و « الكاف » – فى : « كأن القار قد صبغ الصباح » و « كالرخ فى أقصوصة للسندباد » – اللتين قامتا حائلا بين هذا المعطى التراثى وبين أن ينصهر انصهارا تاما فى الرؤية الشعرية ، بحيث يغدو بعدا من أبعادها وملمحا أصيلا من ملامحها .

ولعل الشاعر بدر شاكر السياب كان أكثر توفيقا فى توظيف نفس هذا المعطى للتعبير عن بعد مختلف من أبعاد رؤيته الشعرية ، وذلك فى قصيدة « إرم ذات العماد »[1] التى يروى فيها على لسان جده كيف توصل إلى مدينة إرم الأسطورية ، ولكنه عجز عن اقتحام بابها لأنه

---

(١) ديوان « شناشيل ابنة الجلبى ٧ » ، ط ٢ دار الطليعة ، بيروت ، سنة ١٩٦٥ ، ص ١٤ .

أخذته سنة من النوم ، ومن ثم فإن الجدَّ يدعو أحفاده إلى تحقيق أحلامهم بالإصرار واليقظة ، وألا يتهاونوا حتى ولو أصبحوا على بعد خطوات من أحلامهم حتى لا تضيع منهم هذه الأحلام إلى الأبد ، كما ضاعت منه مدينة إرم بعد أن أصبح على بابها بسبب هذه الغفوة العابرة التى أخذته . والشاعر يستخدم مغامرةالسندباد مع طائر الرخ لتصوير ضخامة مدينة إرم وأسطوريتها ، فيقول :

وسرت حول سورها الطويل
أعد بالخطى مداه مثل سندباد
يسير حول بيضة الرخ ، ولا يكاد
يعود حيث ابتدأ
حتى تغيب الشمس ، غشى نورها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى ، وما رأى

وعلى الرغم من أن الأبيات تكاد تكون نظما شعريا لهذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى ألف ليلة وليلة ، وعلى الرغم من أنه صاغ الأبيات فى إطار تشبيهى فإنه كان أكثر توفيقا من نجيب سرور فى توظيف هذا المعطى السندبادى فى التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته الشعرية الذى وظف طائر الرخ وبيضته للتعبير عنه ، فإن إيحاءات الضخامة والأسطورية التى أضفاها مؤلف ألف ليلة وليلة على طائر الرخ وبيضته توحى بهذا الجو الأسطورى الغريب الذى أراد الشاعر أن يضفيه على المدينة .

* * *

الإطار الثالث : (السندباد إطارا عاما لقصيدة)

ويتمثل هذا الإطار فى توظيف شخصية السندباد إطارا رمزيا عاما لرؤية شعرية متكاملة فى قصيدة من القصائد ، إطارا تتعانق خلاله بقية الرموز والصور والأدوات التعبيرية الأخرى ، بحيث يكون السندباد هو المحور الأساسى الذى تدور حوله كل العناصر الفنية فى القصيدة ، والإطار الرمزى الذى تتعانق فيه كل وسائل التصوير الأخرى .

وفى هذا الإطار غالبا ما يتقمص الشاعر ذاته شخصية السندباد ، فيسقط على ملامح السندباد أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد بحيث يتلاشى السندباد فى الشاعر والشاعر فى السندباد ، ومن خلال امتزاجهما وتلاشى كل منهما فى الآخر تتجسد الرؤية الشعرية وتتكامل القصيدة .

وقد تعرفنا على نماذج تمثل هذا الإطار فى قصيدتى « السندباد البرى » لنجيب سرور ، و « السندباد يروى حكايته الثامنة » لسليمان العيسى[1] .

ويقاس توفيق الشاعر فى توظيف شخصية السندباد فى هذا الإطار بمدى نجاحه أولا فى المزج بين أبعاد رؤيته الخاصة وبين الملامح التراثية للسندباد ، ثم بمدى نجاحه فى المزج بين السندباد باعتباره إطارا رمزيا

(١) راجع « وجه المصلح الثائر » من « وجوه السندباد في شعرنا المعاصر » .

عاما وبين بقية الأدوات الشعرية المستخدمة فى القصيدة من صور ورموز وغير ذلك .

ومن النماذج البارعة فى هذا المجال قصيدة « رحل النهار »[1] لبدر شاكر السياب التى مزج فيها الشاعر ببراعة بين شخصية السندباد ، وشخصية « أوليس » أحد أبطال أوديسة هوميروس ، وقد مر بنا – أثناء الحديث عن « الوجه التراثى للسندباد » – أن المستشرق النمسوى « فون هامر » اعتبر « أوديسة » هو ميروس من مصادر قصة السندباد ، وتابعه فى ذلك الكثيرون ممن تعرضوا لأصل الليالى ، حتى أولئك الذين قالوا بعروبة أصلها ، بما فى ذلك الدكتور حسين فوزى الذى يرد مغامرة السندباد مع الغول فى الرحلة الثالثة – بالإضافة إلى مصادرها العربية – إلى مغامرة أوليس مع العملاق بوليفيموس فى جزيرة العمالقة[2] .

وقد أجاد الشاعر استغلال هذه الصلة بين السندباد وأوليس – التى لا شك أنه قرأ شيئا عنها فى بعض ما كتب عن السندباد والليالى عموما من دراسات ، فقد كانت هذه الكتابات من أهم ما لفت أنظار شعرائنا إلى شخصية السندباد – حيث أسقط بعض ملامح أوليس على السندباد الذى جعل منه إطارا رمزيا عاما لهذه القصيدة التى يصور فيها انتصار المرض عليه ، وعجزه عن العودة إلى

---

(١) ديوان « منزل الأقنان في جيكور » ص ٥ .
(٢) انظر ص٤٤ من هذا الكتاب .

حبيبته المنتظرة – والشاعر هنا يعبر عن تجربة واقعية ، حيث قضى شطرا طويلا من سنوات عمره الأخيرة مريضا مرتحلا من بلد إلى بلد بحثا عن شفاء ميئوس منه – وقد استعار الشاعر للتعبير عن هذه التجربة شخصية السندباد ، وبالذات الوجه المهزوم الكسير من أوجه السندباد بعد أن أسقط عليه بعض ملامح من شخصية أوليس ، حيث يرى نفسه سندبادا مهزوما كسيرا ، أسرته آلهة البحار فى قلعة سوداء ، وهو لذلك يعلن زوجته الوفية المنتظرة بألا تنتظره لأنه لن يعود .

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلى هو لن يعود

وهذه ملامح أوليسية واضحة أسقطها الشاعر على وجه السندباد ، فالزوجة الوفية المنتظرة وأسر آلهة البحار ملمحان شهيران من ملامح شخصية أوليس فى الأوديسية ، حيث أسرته الإلهة « كاليبسو » فى جزيرة « أوجوجيا » أثناء عودته من حرب طروادة ، وظلت زوجته الوفية « بنيلوب » تنتظره وتماطل فى الخطاب بحيلتها المشهورة حتى

عاد إليها أوليس ، أما السندباد فليس فى قصص رحلاته السبع ما يشير – كما رأينا فى وجهه التراثى – إلى مثل هذا الأسر ، أو إلى انتظار زوجته له . ويبقى أن أوليس عاد من أسره إلى زوجته المنتظرة ، أما السندباد الشاعر فهو – فى إطار هذه القصيدة – لن يعود .

ويستمر الشاعر بعد ذلك على امتداد القصيدة يوظف هذا الوجه المهزوم الكسير فى التعبير عن هزيمته الفاجعة أمام الموت ، فهو لا يرى من مغامرات السندباد إلا ذلك الجانب المهزوم الذى كانت تنتصر فيه القوى المناوئة على السندباد ، فهو لا يرى من الأفق إلا وجهه المربد المؤذن بالدمار – وكثيرا ما كان الأفق فى مغامرات السندباد يكشر له عن أنيابه ، ويؤذنه ورفاقه بالويل والهلاك – وقد وظف الشاعر هذه اللحظات توظيفا بارعا فى تصوير انتصار المرض والموت عليه :

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

ويعلن السندباد الشاعر إلى زوجته فى انكسار فاجع انتصار هذا الأفق المربد برعوده وسحبه الممطرة موتا على السندباد ، ويطلب منها فى حزن فادح وحاسم أن ترجع ، وهو يعانى فى داخله إحساسا أقسى من الموت ذاته بالهوان والعجز عز حماية صاحبته من وطأة الزمن ، ويمتزج هذا الإحساس بالعجز بإحساس آخر بذنب لا يدله فيه حيال هذه المنتظرة :

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار
شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها ، وغار
وجلست تنتظرين هائمة الخواطر فى دوار :
« سيعود ، لا ، غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود ، لا ، حجزته صارخة العواصف فى إسار
يا سندباد ، أما تعود ؟!
كاد الشباب يزول تنطفىء الزنابق فى الخدود
فمتى تعود ؟ »

إنها ما تزال تحلم بأن يعود إليها ، ولكن هذا القرار القاسى « هو لن يعود » لاينى يصدم أعماقها على امتداد القصيدة ، وكأنه مطرقة القدر تدق طوال القصيدة معلنة حكمها بعبثية انتظارها ولا جدواه بهاتين العبارتين الحاسمتين اللتين تترددان طوال القصيدة « رحل النهار » « هو لن يعود » ، لتنتهى القصيدة أخيرا بهذه النهاية الفاجعة : « رحل النهار . فلتر حلى ، رحل النهار » ولينهزم السندباد أمام هذه القوى التى طالما هزمها وانتصر عليها .

وهكذا تنهض شخصية السندباد فى هذه القصيدة الجيدة إطارا تعبيريا عاما تتعانق فى داخله كل الرموز والصور والأدوات الأخرى ، ومحورا تدور حوله كل عناصر القصيدة ، والسياب حين وظف السندباد فى قصيدته هذا التوظيف « لم يقحمه على السياق الشعرى إقحاما ... بل أضفى عليه من موقفه الشعورى ، ومن تجربته الخاصة ، وهو فى الوقت نفسه لم يحمله أكثر مما يطيق ، أو مما تتسع له

دائرته ، بل هو فى كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطا بمعطياته الشعورية »[1] .

وأحيانا يستعير الشاعر الملامح والسمات العامة لشخصية السندباد ليجعل منها إطارا تعبيريا عاما دون أن يصرح باسم السندباد ، بحيث يمكن للقارىء أن يقرأ القصيدة دون أن يحس أن الشاعر يستعير فيها شخصية السندباد ، حتى إذا ما اكتشف المصدر الرمزى الذى يستمد منه الشاعر عناصر بنائه الشعرى ازداد عطاء القصيدة غنى . ويعد هذا النمط من أرق أنماط توظيف شخصية السندباد – وتوظيف الموروث عموما –حيث فى هذا النمط « ينحل الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزى ، وإن كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى يرتبط فى الوقت ذاته ارتباطا شعوريا وثيقا بهذه الواقعة الرمزية القديمة »[2] .

ومن نماذج هذا الأسلوب من أساليب توظيف الملامح العامة لشخصية السندباد كإطار رمزى عام لرؤية شعرية ما صنعه الشاعر نزار قبانى فى القصيدة الثانية من ثلاث قصائد نشرها بعنوان « ثلاث بطاقات من آسيا »[3] حيث استعار ملامح السفر والإبحار والمغامرة وتحدى الأخطار ، وكلها ملامح سندبادية أصيلة، كل ذلك دون أن

(١) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٠٨ .
(٢) السابق ، ص ٢١٤ .
(٣) مجلة « الآداب » البيروتية ، يناير ١٩٥٩ ، ص ٦ .

يصرح باسم السندباد ، بحيث يمكن أن نقرأ القصيدة دون أن ننتبه إلى أن الشاعر يوظف شخصية السندباد ، يقول نزار فى هذه القصيدة :

مازلت فى سفينتى أصارع اللصوص والدوار
نزلت فى مرافىء موبوءة المياه
صليت فى معابد ليس لها إله
وأرخص الخمور ذقت ... أرخص الشفاه
قتلت ألف مرة ، غرقت ألف مرة
صلبت فوق حائط النهار
وسبعة قطعتها من أوسع البحار
من أخطر البحار .
لمست سقف الشمس ، كانت رحلتى انتحار

فكل هذه ملامح سندبادية بارزة استعارها الشاعر دون أن يسمى نفسه سندبادا ، أى أنه استعار ملامح الشخصية دون الاسم ، ومن ثم فإن القارىء قد يقرأ القصيدة دون أن يفطن إلى ما فيها من توظيف لشخصية السندباد ، لأن كل هذه الملامح التى انتحلها الشاعر لنفسه وإن كانت ملامح سندبادية فإنها من الممكن أن تُتَلقّى عل أنها صور فنية عاديّة لمغامرات الشاعر ، خاصة وأنه قد بعثر خلالها بعض الصور التى لا تنتمى إلى السندباد ، من مثل « وأرخص الخمور ذقت ، أرخص الشفاه » ونحوها ، فهذه ملامح نزارية خالصة . « وميزة هذه الصورة من صور التعامل مع الرمزى الأسطورى القديم

أنها لا تفرض على متلقى الشعر خبرة أو معرفة بالأسطورة القديمة ومغزاها حتى يستطيع تمثل هذا المغزى »[1] .

ولكن لا شك أن المتلقى إذا ما اكتشف ذلك النبع الرمزى الذى يستقى منه الشاعر أدواته التعبيرية فإن عطاء القصيدة يتضاعف ، وتزداد إيحاءاتها وإشعاعاتها غنى وثراء .

وإن كان نزار لم يحقق نجاحا كبيرا فى توظيفه لملامح السندباد فى هذه القصيدة لأن الرؤية الشعرية فيها ليس لها من العمق والرحابة ما يتكافأ مع شخصية السندباد ، بحيث كان الإطار أوسع من الرؤية الشعرية ، فالشاعر يعلن محبوبته فى نهاية القصيدة بأسفه لأنه قام بكل هذه المغامرات بعيدا عن عينيها الخضراوين :

تصورى أنى بلا عينيك – يا جميلتى - قرون
....
تصورى الأرض وما تكون
يا أرنبى الحنون
بدون عينيك ، بلا فسقية اخضرار

ولا شك أن هذه النهاية المتهافتة تلقى ظلالا باهتة على كل مغامرات الشاعر السندباد وتجعلها أشبه ما تكون بمغامرات دون كيشوتية فى الفراغ ، فالثوب التعبيرى هنا فضفاض على التجربة

---

(١) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر : ص ٢١٦ .

الشعورية ، رغم نجاح الشاعر الواضح فى التقاط الملامح المميزة لشخصية السندباد ، وتوظيفها ببراعة شعرية ملموسة .

* * *

الإطار الرابع : (السندباد عنوانا على مرحلة)

وفى هذا الإطار ترافق شخصيةُ السندباد الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى ، تبسط ظلالها على رؤيا الشاعر طوال هذه المرحلة ، وتمنحه من الأدوات التعبيرية الرمزية ما يجسد تجربته ويستوعب تطوراتها على امتداد هذه المرحلة .

ومن أنضج نماذج توظيف شخصية السندباد فى هذا الإطار – بل يمكن أن نقول إنه أنضج نماذج توظيف السندباد على الإطلاق وأكثرها اكتمالا وعمقا – توظيف الشاعر اللبنانى الراحل الدكتور خليل حاوى لهذه الشخصية الغنية للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعرى ، وهى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية والفنية والسياسية والحضارية بوجه عام .

ولقد كان الشاعر الراحل الكبير ركنا راسخا من أركان الحركة الشعرية الجديدة فى العالم العربى ، وصوتا من أشد أصواتها أصالة وتفردا ، تميزت تجربته الشعرية بعمق المعاناة وجديتها بحثا عن كل ما هو متفرد وغير عادى ، فضلا عن رهافة أدواته الشعرية وتمكنه الواثق منها ، وعمق ثقافته ورحابتها مما جعل شعره وجها من أكثر

وجوه الحركة الشعرية الجديدة إشراقا وجلالا .

وتجربته الشعرية – على ثرائها البالغ وتعدد أبعادها وتنوعها – تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية ، حتى يمكن اعتبار دواوينه كلها ديوانا واحدا ، بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته الشعرية وتطورها عبر مراحل حياته الغنية بالعطاء الشعرى الفريد منذ بدايته الرائعة فى الخمسينات حتى نهايته الفاجعة فى مطالع الثمانينيات ، رحلة شعرية مجيدة على امتداد ربع قرن من الزمان ، كان الشاعر يستخدم فى كل مرحلة من مراحلها ما يلائم تجربته من الأدوات والرموز الشعرية .

وقد اختار الشاعر شخصية السندباد عنوانا فنيا رمزيا على مرحلة من أهم مراحل تجربته الشعرية ، وأغناها بالمعاناة الحية وبالعطاء الشعرى ، وبالبحث الدءوب عن هويته الحضارية عبر دروب الوجود ، ومن خلال مجموعة من مغامرات الارتياد والكشف ، وقد وجد الشاعر فى شخصية السندباد المغامر الجواب المكتشف نموذجا فذا لاحتضان أبعاد رؤيته الشعرية فى هذه المرحلة ، فجعله عنوانا على قصيدتين طويلتين يحتلان حوالى ثلثى ديوانه الثانى « الناى والريح » وهما قصيدتا « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » اللتان تعدان فى نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر . حتى يمكن القول بأن خليل حاوى فى هاتين القصيدتين قد أعاد اكتشاف السندباد بعد أن اكتشفه صلاح عبد الصبور للمرة الأولى فى مقطع « السندباد » من قصيدة « رحلة فى الليل » .

على أن السندباد يصلح أن يكون – بقليل من المجاز – عنوانا على رحلة خليل حاوى الشعرية ، بل على حياته كلها .

وإذا كان الشاعر لم يلتق شعريا التقاء مباشرا بصاحبه السندباد إلا فى ديوانه الثانى « الناى والريح » فإن ملامح السندباد كانت تخايله منذ الديوان الأول « نهر الرماد » وإن كان ملامحه لم تتحدد فى رؤياه تحددا كاملا ، وكأنما كان يبحث عن تلك الشخصية التى سوف تصحبه عبر مرحلة من أغنى مراحل رحلته الشعرية وأخصبها ، وتتحمل عبء تجسيد الملامح الفكرية والنفسية والفنية لرؤية الشاعر فى هذه المرحلة .

ففى قصيدة « البحار والدرويش »[1] من ديوان « نهر الرماد » يطالعنا ما يشبه أن يكون رسما تخطيطيا لشخصية السندباد التى سوف تتكامل ملامحها وتتحدد سماتها فى « الناى والريح » . فالبحار فى هذه القصيدة يحمل الكثير من سمات السندباد : المغامرة ، والرحلة ، والإبحار ، والبحث الدائم عن الذات ، والإحساس المتجدد بعدم الاستقرار ، وكل تلك ملامح سندبادية أصيلة سوف تزداد تبلورا ووضوحا فى قصيدتى « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » فى ديوان « الناى والريح » .

يقول الشاعر عن البحار فى تقديمه لهذه القصيدة : « طوَّف مع « يوليس » فى المجهول ، ومع « فاوست » ضحى بذاته ليفتدى

(١) ديوان « نهر الرماد » الطبعة الثالثة ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ٩ .

المعرفة ، ثم انتهى إلى اليأس من العلم فى هذا العصر ... » ومن ثم فقد انطلق فى مغامرة جديدة باتجاه الشرق مهد الحكمة والتصوف ، ينشد هناك حلا ، وإرواء لروحه المتعطشة إلى الحقيقة :

بعد أن عانى دوار البحر ، والضوء المداجى عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ، عن موت محيق
....
بعد أن راوغه الريح رماه الريح للشرق العريق

وهناك يلتقى البحار بالدرويش الذى يرمز به الشاعر إلى ما فى الشرق من عراقة ورسوخ وحكمة فطرية ، وفى الوقت ذاته من ثبات وعزوف عن المغامرة وخوف من خوض المجهول ، فهو المقابل الرمزى للبحار ، رمز المغامرة المتجددة الحية والارتياد الدائم للمجهول ، والسعى الدائب المحموم فى سبيل الكشف . والبحار والدرويش كلاهما بعدان من أبعاد ذات الشاعر المنقسمة المتصارعة ؛ فالدرويش محصلة تلك المواريث التى أسهمت فى تكوين الشاعر عاطفيا وفكريا واجتماعيا وروحيا ، فأصبح — بحكم ما فى هذه المواريث من قيم ثابتة — عزوفا عن المغامرة والتغيير . أما البحار فهو وليد نزعة الفنان فى الشاعر إلى الكشف والارتياد والمغامرة ، وإلى الإبحار الدائم فى خضم المجهول بحثا عن الكلمة الشاعرة البكر ، واللحظة الشعرية المتفردة . ومن ثم فإننا نرى إحساس الشاعر بالتمزق بين هذين البعدين من أبعاد ذاته يبلغ به حد الانشطار إلى شخصيتين : بحار ، ودرويش . وسوف يظل هذا التمزق هو أزمة

الشاعر الكبرى على امتداد رحلته الشعرية ، وسوف يظل هدفه الدائم هو تحقيق لون من المصالحة والتوافق بين هذين البعدين من أبعاد ذاته بكل ما تجسَّدا فيه من رموز : البحار والدرويش فى هذه القصيدة . صورته الغضة الطرية الباقية فى عينى حبيبته وصورته الجديدة التى ملأت التجربة وجهها بالأخاديد والحفر فى « وجوه السندباد » . داره القديمة الرثة وداره الجديدة المنتظرة فى « السندباد إلى رحلته الثامنة » . وهكذا .

ويبدأ بين البحار والدرويش فى ذات الشاعر صراع مرير تنتهى القصيدة وهو لم ينته ، وإن كنا نعرف منذ الوهلة الأولى لمن ستكون الغلبة فى هذا الصراع ، وإلى أى شطر من شطرى ذاته المتصارعين –البحار والدرويش– سينحاز الشاعر ، فقد ظهرت كفة البحار فى هذا الصراع أرجح منذ بداية القصيدة ، وبدا الشاعر أميل إلى صف البحار الذى قدمه لنا فى مطلع القصيدة بصورة حية متدفقة بالحيوية والمعاناة ، ثم قدم لنا الدرويش بعد ذلك فى صورة يرين عليها الجمود والخمود والموت :

ساكنا يمتص ما تنضحه الأرض الموات
فى مطاوى جلده ينمو طفيلى النبات
طحلب شاخ على الدهر ، ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق

ولقد تقوقع على ذاته داخل صدفة القيم الثابتة التى بلغ يقينه بها درجة الجمود ، محتميا بهذه الصدفة من رياح التغيير العاصفة التى

تعصف فى الخارج ، ومما تضطرم به الحياة حوله من جيشان عارم لا يهدأ له أوار .

ولكنه حتى وإن كنا نعرف سلفا الطرف المنتصر فى الصراع بين شطرى ذات الشاعر فليس معنى هذا أن الصراع كان فى غير ميدان ، الحقيقة أنه كان صراعا حقيقيا وقويا خرج منه الطرف المنتصر ذاته – البحار – ممزقا جريحا ، لأن الطرف الآخر – الدرويش – رغم قماءة الصورة التى قدمها له الشاعر لم يكن مفلسا ، وإلا ما استحق أن يجشم البحار نفسه عناء الرحلة إليه ، لقد كان فى الحقيقة لديه الكثير ، لديه العراقة والحكمة النافذة التى تقبع وراءها حنكة الدهور الطويلة ، والنظرة الثاقبة التى تستطيع أن تستقطب الأجيال فى لمحة ، وعنده تتعانق كل طرقات الدهر مهما تباعدت وتفرقت :

قابع فى مطرحى من ألف ألف ، قابع فى ضفة الكنج العريق
طرقات الدهر مهما تتناءى عند بابى تنتهى كل طريق

ولكن الحكمة المتشرنقة على ذاتها ليست هى ما ينشده البحار ، إنه ينشد حرارة التجربة الحية وحيويتها وطزاجتها وعمق معاناتها ، وكل ذلك يكاد يكون الدرويش منه – على حكمته الوفيرة – خالى الوفاض . ومن ثم فإن البحار فى نهاية القصيدة ينطلق من جديد حاملا خيبة أمله بعد أن انطفأت في عينيه هذه المنارة الجديدة من المنارات ، التى كان يمنى نفسه بأن يجد عندها شيئا يروى ظمأه ، ويشبع تطلعه الدائم إلى الكشف والمعرفة الحية . ولكنه ينطلق إلى غير غاية ، يبحر لمجرد الإبحار والمغامرة ، فهى عنده آثر من التقوقع على الحكمة الجامدة :

خلنى ، ماتت بعينىّ منارات الطريق
خلنى أمض إلى ما لست أدرى ،
خلنى للبحر ، للريح ، لموت ينشر الأكفان زرقا للغريق
مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

فالصراع بين البحار والدرويش لم ينحسم فى الحقيقة ، ولم ينتصر فيه البحار ، بل إنه سوف يستأنف مرة أخرى بشكل أكثر عمقا ونضجا ، بعد أن تكون ملامح البحار قد أصبحت أكثر تبلورا ، حيث يطالعنا فى الديوان التالى « الناى والريح » بوجه حضارى تراثى هو وجه « السندباد » بعد أن كانت ملامح السندباد فى البحار والدرويش غائمة وغير متبلورة بالشكل الكافى على وجه البحار ، وملامح المغامر المرتاد وجدت صيغتها الملائمة فى تلك الشخصية التراثية الخصبة « السندباد » التى كان واضحا طوال قصيدة البحار والدرويش أن ملامحها تخايل الشاعر ، وأن البحار فى القصيدة ليس سوى الصورة التخطيطية الأولى للسندباد ، كما سيطالعنا بوجهه الجليل فى قصيدتى « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » ، وفى الوقت ذاته فإن الدرويش سوف يتجسد فى القصيدتين فى صورة – أو صور – جديدة .

* * *

فى قصيدة « وجوه السندباد »[1] نجد رؤية الشاعر وقد أصبحت أكثر نضجا وتبلورا ، وفى نفس الوقت أصبحت أكثر ثراء وعمقا ، وكان طبيعيا أن تزداد الأدوات الشعرية المعبرة عن هذه الرؤية تبلورا ونضجا بدورها أيضا ، فنجد البحار المجهول الهوية والملامح فى قصيدة « البحار والدرويش » وقد أصبح فى هذه القصيدة « السندباد البحرى » بكل ما تحمله شخصية السندباد فى تراثنا من رغبة عارمة فى الارتياد والكشف والمغامرة ، لقد عثر الشاعر فى هذه الشخصية على الصوت التراثى الذى سيصحبه طوال هذه المرحلة ، وينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه فى « نهر الرماد » بعد أن اكتسب أبعادا وأعماقا فكرية ووجودية جديدة .

ولقد اتحد الشاعر فى هذه القصيدة بشخصية السندباد اتحادا تاما ، بحيث أصبح ينطق بلسان السندباد أو ينطق السندباد بلسانه ، رغم أنه لم يستعر من ملامح السندباد سوى اسمه ودلالته العامة المتمثلة فى النزوع إلى المغامرة والاكتشاف ، وفى إطار هذه الدلالة ابتدع نموذجا سندباديا معاصرا ، له ملامحه وسماته الفكرية والنفسية والحضارية المعاصرة ، ولكن فى ذلك الإطار العام لملامح السندباد التراثية ، فجاء هذا النموذج حاملا اسم السندباد ومغزاه العام ، وحاملا فى نفس الوقت الملامح والأبعاد المعاصرة الخاصة بتجربة

---

(١) ديوان « الناى والريح » الطبعة الأولى . دار الطليعة بيروت ١٩٦١ ، ص ٤١ .

الشاعر ، وكان الشاعر قد قضى فى أوربا - بعد « البحار والدرويش » - فترة عمقت الصراع بين شطرى ذاته اللذين تجسدا فى « نهر الرماد » فى البحار والدرويش . وإن كان هذا الصراع قد أخذ صيغة أخرى ، واستدعى من ثم رموزا أخرى ؛ فالبعد الذى كان يمثله الدرويش فى « البحار والدرويش » انحل فى « وجوه السندباد » إلى مجموعة من العناصر والرموز الجديدة : صاحبة السندباد التى ارتبطت باسمه وقبعت تنتظر عودته ، تلك الصورة الغضة البريئة للسندباد التى ما زالت تملك عليها رؤياها ، بعض القيم العتيقة التى ما زالت تسيطر على سلوكه وتحد من انطلاقه فى مغامرته الجديدة ، ارتباطه القدرى بصاحبته تلك التى مازالت مصرة على ألا ترى من وجوه السندباد الشاعر إلا ذلك الوجه الطرى النضيرالذى كان يحمله يوم بدأ رحلته عبر المجهول - وكان ذلك آخر عهدها به - غافلة عما تركه العمر والتجربة من خطوط وأخاديد وحفر فى ذلك الوجه :

لم تر الغربة فى وجهى ، ولى رسم بعينها طرىّ ما تغيّر
آمن فى مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمغة العمر السفيه

إنها حريصة - وهذا ما يدهش السندباد الشاعر - على أن تغزل على وجهه الذى خططته التجربة ، وجعّده العمر ذلك الوجه الغض النضير البرىء ، وجه الطفل الذى غصّ بالدمعة فى مقهى المطار وهى تودعه فى بداية الرحلة ، أو وجه السندباد البكر قبل أن يخوض غمار

مغامرته الأولى – والخليل حاوى قدرة رائعة على مزج العام بالخاص ، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولا من خلال رموز شديدة الخصوصية ، والعكس – إن تلك المنتظرة شديدة الحرص على أن تحكى له دائما عن ذلك الصبى الذى ودعته فى المطار ، والذى تجمدت عند ملامحه صورة السندباد فى رؤياها فلم تزد يوما واحدا ، ولكن السندباد يعرف أن ذلك الوجه الغض البرىء لم يعد له وجود إلا فى رؤيا تلك الصاحبة الطيبة المنتظرة ، أما وجهه الحقيقى الآن فهو شىء مختلف تماما ، شىء نسجته التجربة والمغامرة من مجموعة من الوجوه التى تمثل جوانب مختلفة من مغامرة الشاعر السندباد منذ ودع صاحبته غاصا بالدموع فى مقهى المطار :

... أدرى أن لى وجها طريا أسمرا لا يعتريه
ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمغة العمر السفيه
وجهى المنسوج من شتى الوجوه

ويمضى الشاعر السندباد بعد ذلك يستعرض تلك الوجوه التى نسج منها وجهه الجديد الذى لم تستطيع صاحبته اكتشافه ، وكل وجه من هذه الوجوه يجسد مغامرة من مغامرات السندباد التى كانت حصيلتها الأخيرة تلك الأخاديد التى حفرت وجهه .

وأول ما يطالعنا من هذه الوجوه وجه الدهشة والإحساس بالغربة ، وجه السندباد الغرير فى رحلته الأولى فى تلك الأرض الغريبة قبل أن يكتسب حنكة المغامرة ويتجعدّ وجهه بظلالها ، ومن الطبيعى أن يكون هذا الوجه هو أشد وجوه السندباد شبها بذلك الوجه الغض البرىء

الذى مازالت صاحبته مصرة على ألا ترى من وجوهه المتعددة سواه :

مُرّة ليلته الأولى ، ومُرٌّ يومه الأول فى أرض غريبة
مرة كانت لياليه الرتيبة
طالما عض على الجوع ، على الشهوة حرّى
وانطوى يعلك ذكرى
يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبة

وتمضى وجوه السندباد تتوالى بعد ذلك ، ويبدأ السندباد يتخفف من إحساسه ، بالغربة ويحاول الاندماج فى هذه الحياة الجديدة ، وإن كانت بعض ملامح وجهه القديم تظل تطالعنا من حين لآخر من خلال محاولته الانغمار فى دوامة الحياة الجديدة ، ومن هذه الملامح الشعور بالغيرة ، ذلك الشعور الذى عبر عنه الشاعر تعبيرا بارعا فى ذلك الحوار السريع بين السندباد وإحدى صاحباته فى عرس الغجر :

صاح : « هذا الكأس لى ، من أهرقه ؟ »
ضحكت : « ثوبى الدمشقى الحرير
لست أدرى ، لم أسل من مزقه »

ويعود الشاعر من عرس الغجر فى وجهه الدمغة الأولى ، حيث « أتقن الدوخة من خصر لخصر » وعاد من هذا العرس وفى « دمه شلال نار . وعلى قمصانه ألف أثر » .

وتتتابع بعد ذلك المغامرات ، وبتتابعها تزداد الدمغات والحفر والأخاديد فى وجه السندباد ، فيعانى الإحساس بالدوار عقب

صحوته من حمى عرس الغجر ، بما فيها من مجون غامر :

وجه من يصحو من الحمى فراغ ، شاشة ترتج ، عين مطفأة
وصرير المدفأة

وفى غمرة هذه الوجوه السندبادية المغامرة التى تعد تنويعات مختلفة على وجه « البحار » فى « البحار والدرويش » يطل وجه مرهق متعب هو أقرب إلى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار ، وإلى ذلك الوجه البرىء الغض للصبى الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار منه إلى وجوه السندباد الأخرى ، ذلك الوجه هو :

وجه ذاك الطالب القاسى على أعصاب عين متعبة
فى زوايا متحف ، فى مكتبة
ضجر فى دمه ، فى عينه الصمت الذى حجره طول الضجر
وجهه من حجر بين وجوه من حجر

ويبدأ إحساس السندباد بما تركه الزمن على وجهه من حفر وأخاديد يشغله ويقلقه ، وتسول له نفسه – ممثلة فى القرينة أو فى الصديق الذى يلتقى به فى حى سوهو – أن يتخلص من ثقل هذا الإحساس بالتخلص من الحياة كلها ، مزينة له الانتحار بإلقاء نفسه فى الماء ، ومصورة له هذا الانتحار فى صورة شديدة الإغراء ، يبدو من خلالها هذا الانتحار وكأنه ليس مجرد حل لأزمة السندباد ، وإنما هو متعة لا تعدلها متعة ، وشفاء لكل ما ترك الزمن على وجهه من آثار أليمة ، وهناء ونعيم مقيم :

متعب أنت ، وحضن الماء مرج دائم الخضرة ،
نيسان ، أراجيح تغنى ، وسرير
مخملى اللون ، شفاف ، حرير
وبنات الماء مازلن على الدهر صبايا ، ربما كان لديهن
قوارير من البلسم ، أعشاب ، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك ، تسقيه غوى سمرته الأولى
المهيبة .

ولكن السندباد ينجح فى مقاومة هذا الإغراء الغلاب ، والإفلات من قبضته ، ليستغرق فى غيبوبة يرى الأشياء فيها وقد انحلت إلى ضباب عنصرها الأول وهلاميته ، ويحس أن رحم الأرض أحنى من ذلك الواقع اللعين الذى يعيشه على ظهرها ، ويغلف رؤياه جو ضبابى غريب تفقد فيه الأشياء ماديتها وتجسدها ، وتتحول إلى إشراقات خاطفة ومشوشة ، ويفيق أخيرا من هذه الرؤيا على ذلك الوجه الطفلى البرىء المرتسم فى عينى صاحبته ، وجه ذلك الطفل « الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار » « وكأن العمر ما فات على زهو الصبايا ، وحكايات الصغار » .

ويحاول السندباد أن يفتح عينى صاحبته على الحقيقة المريرة ، وهى أن مرور الزمن قد ترك آثاره وأخاديده على وجه كل منهما ، وأن هذا واقع لا يمكن تجاهله . وهنا يلتقى البحار بالدرويش – السندباد بصاحبته المنتظرة – فى امتزاج رائع ، فى كيان جديد ، يحمل ملامح كل منهما ، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنمو

فيهما ، إنها بشارة ببعث جديد من خلال هذه الأنقاض المتداعية – ولقد عاش الشاعر يعمل لذلك البعث ويبشر به – بعث يتمثل فى مولود جديد – ودائما يعبر الشاعر عن أن أمل البعث منوط بهذا الجيل ... جيل الأطفال – يحمل بعض ملامح البحار وبعض ملامح الدرويش ، بعض سمات السندباد وبعض سمات صاحبته ، وسيخلدان معا فى هذا الطفل الجديد :

أسندى الأنقاض بالأنقاض ، شديها على صدرى ، اطمئنّى
سوف تخضرّ ، غدا تخضرّ فى أعضاء طفل عمره منك ومنّى
دمنا فى دمه يسترجع الخصب المغنّى
حلمه ذكرى لنا ، رجع لما كنّا وكان
ويمرّ العمر مهزوما ، ويعوى عند رجلينا ورجليه الزمان

هذا هو « الوجه السرمدى » – وهو عنوان آخر مقاطع القصيدة – من وجوه السندباد الذى يتحدى كل عوامل التحفير والموت ، الوجه المتجدد الذى يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود فى وجوده ، الوجه الذى عاش الشاعر يبشر به وينذر تجربته له –حتى إذا ما اكتشف زيف هذا الوجه وتهافته لم يطق الصدمة فانتحر – وتنتهى هذه القصيدة الرائعة بهذا « الوجه السرمدى » من « وجوه السندباد » .

وهكذا استطاع الشاعر فى هذه القصيدة أن يوظف المضمون الرمزى العام لشخصية السندباد التراثى ، وأن يبتكر فى إطار هذا المضمون نموذجا رمزيا رائعا ، سندبادا عصريا بمعنى الكلمة يحمل

الهيكل التراثى للسندباد المغامر الجواب المرتاد ، لكن لحمه وعظامه وأعصابه عناصر شديدة المعاصرة ، مستمدة من تجربة الشاعر ذاته ، وهكذا امتزجت ملامح السندباد بملامح الشاعر ، بعد أن وجد الشاعر فى هذه الملامح السندبادية ما يجسد أبعاد مغامرته فى البحث عن هويته .

وعلى الرغم من أننا فى هذه القصيدة لم نكد نلتقى بملمح تفصيلى واحد من المغامرات التفصيلية للسندباد ، فإن المضمون التراثى العام لشخصية السندباد ، والسمة الأساسية لها وهى المغامرة والارتياد والكشف تطالعنا من وراء كل ملمح معاصر من ملامح مغامرة الشاعر فى البحث عن ذاته ، وارتياده دروبا من التجربة الحياتية فى سبيل اكتشاف هذه الذات ، وذلك نمط فريد من أنماط توظيف الشخصية التراثية .

* * *

أما فى قصيدة « السندباد فى رحلته الثامنة » فإن الصراع بين شطرى ذات الشاعر يتخذ صيغة - أو صيغا - أخرى جديدة ، وتأخذ أطرافه - التى اكتسبت دلالات أكثر شمولا وعمقا - صورا ورموزا أخرى جديدة ، حيث يتجسد الدرويش فى ذات السندباد القديمة ، أو ماضى السندباد المتمثل فى رحلاته السبع السابقة ، أو فى

داره القديمة التى يقوم برحلته الثامنة للتخلص من آثارها ورواسبها فى نفسه ، بينما يأخذ البحار صورة هذه الرحلة الثامنة ذاتها التى يقوم بها الشاعر لتطهير داره - ذاته - من هذه الرواسب القديمة ، تهيؤا لاستقبال وافد جديد غير محدد الملامح - لعله ذلك الطفل الذى بشر به الشاعر فى آخر وجوه السندباد - وتمتزج بملامح هذه الرحلة - كمقابل رمزى للبحار فى قصيدة « البحار والدرويش » - ملامح هذا الوافد الجديد غير المحدد الذى ينتظره الشاعر ويطهر داره القديمة تهيئة لاستقباله ، فالرموز فى هذه القصيدة على قدر كبير من التركيب والثراء ، والقصيدة تعبير « عن معاناة الشاعر لوطأة الوجود بصورة أكثر عمقا .. يبدو السندباد فى هذه الرحلة أكثر تجهما وتمزقا فى البحث عن ذلك الشيء الذى ما برح يشعر به دون أن يعيه »[1] .

والشاعر يعلننا منذ عنوان القصيدة أن سندباده عصرى الملامح ، لا يحمل من سندباد ألف ليلة وليلة سوى اسمه ومغزاه العام والقليل من ملامحه التراثية ، أما جوهر شخصيته فهو جوهر معاصر لحما ودما ، وذلك حين يختار عنوانا للقصيدة « السندباد فى رحلته الثامنة » فمن المعروف أن أبعاد شخصية السندباد التراثى تنتهى عند حدود الرحلة السابعة ، وإذن فالشاعر يتجاوز حدود السندباد التراثى منذ العنوان . وهو يعلننا أيضا بأن سندباده سيقوم بمغامره جديدة مختلفة فى جوهرها وهدفها عن كل مغامراته السبع السابقة ، حيث

(١) إيليا حاوى : المضمون الوجودى في الناى والريح ، مجلة الآداب البيروتية ، إبريل ١٩٦١ ص ٧٩ .

يقول عن السندباد فى تقديمه للقصيدة : « كان فى نيته ألا ينزعج عن مجلسه ببغداد بعد رحلته السابعة ، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل ، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة .

ومما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته ، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعا إلى البحر ولم يأسف على خسارة ، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها خلال رحلاته السالفة . والقصيدة رصد لما عاناه عبر الزمن فى نهوضه من دهاليز ذاته ، إلى أن عاين إشراقة الانبعاث ، وتم له اليقين »[1] .

وقد استعار الشاعر فى هذه القصيدة إلى جانب المدلول العام لشخصية السندباد - وهو المغامرة والارتياد - بعض الملامح التراثية لشخصية السندباد ، ممثلة فى رحلاته السبع وما كنزه فيها من نعمة الرحمن والتجارة ، وفى الجزيرة الحوت فى الرحلة الأولى ، وانتصاره على الغول فى الرحلة الثالثة ، ودفنه حيا مع زوجته الميتة حسب طقوس أهل المدينة التى تزوج منها ، ثم نجاته عن طريق الشق فى المغارة التى دفن فيها فى الرحلة الرابعة ، وقتله للشيطان الذى خدعه بعد أن أسكره فى الرحلة الخامسة[2] . وكل هذه ملامح تراثية

(١) ديوان « الناى والريح » ، ص ٧١ .
(٢) راجع هذا الكتاب ، ص ٢٩ - ٣٤ .

تفصيلية للسندباد حاول الشاعر من خلالها أن يجسد ماضيه الذى قام الشاعر برحلته الثامنة تلك ليطهر ذاته من آثاره .

وتقع قصيدة « السندباد فى رحلته الثامنة »[(١)] فى عشرة مقاطع ، يحدد لنا الشاعر السندباد فى المقطع الأول منها ملامح هذه الدار القديمة التى يهدف بهذه الرحلة إلى تطهيرها من محتوياتها البالية الرثة ، انتظار لمقدم الوافد الجديد ، ولكنه وهو يحاول التخلص من محتويات هذه الدار ، يحس نحوها بنوع من الوفاء العاطفى يذكرنا بموقف البحار من الدرويش فى « البحار والدرويش » وموقف السندباد من صاحبته فى « وجوه السندباد » . وهما المعادلان الرمزيان للدار القديمة أو الذات القديمة فى هذه القصيدة ، وهل سهل أن يتنكر إنسان لذاته مرة واحدة ، مهما انطوت هذه الذات على قيم بالية ومفاهيم رثة ؟! ، لقد صحبته هذه الذات أو الدار فى كل تجاربه ومغامراته السابقة ، وكانت نعم الصاحب ، ولكنه مع هذا الشعور بالوفاء يحس بضرورة تغييرها حتى تستطيع إغراء ذلك الوافد المنتظر :

داری التی أبحرت غربت معی ، وکنت خیر دار
فی دوخة البحار
وغربة الديار

(١) اعتمدت هنا على نصين للقصيدة ، أولهما النص المنشور في « الناى والريح » طبعة دار الطليعة ، ص ٧١ ، والثانى المنشور في « ديوان خليل حاوى » ، طبعة دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٢٢٥ ، وبين النصين خلاف ملموس في بعض المواضع ، والنصان معا مختلفان عن النص المنشور في مجلة الآداب البيروتية عدد ٦ ، ٧ ، ٨ سنة ١٩٥٨ اختلافا كبيرا .

لقد كان يحمل معه هذه الدار أنّى ارتحل ، ويتألف الإطار العام لهذه الدار القديمة من مغامرات السندباد فى رحلاته السبع ، وما كنز فيها من نعمة الرحمن والتجارة ، وما صادف فيها من المخاطر والأهوال :

رحلاتى السبع ، وما كنزته من نعمة الرحمن والتجارة
يوم صرعت الغول والشيطان ، يوم انشقت الأكفان
عن جسمى ، ولاح الشق فى المغارة[1]

وكل هذه الملامح كما هو واضح معطيات تراثية سندبادية يصور بها الشاعر قدم الروافد التى تتألف منها هذه الدار وعراقتها ، ويدلنا على مدى عمق جذور هذه الدار أو هذه الذات لندرك مدى صعوبة الرحلة التى يقوم بها لتغيير هذه الذات ، وتنقية هذه الدار .

وقد بدأ الشاعر محاولة تجاوز هذه الذات وتغيير هذه الدار منذ نهاية المقطع الأول ، وإن كان الصراع سيستمر إلى نهاية المقطع الأخير من القصيدة . فى نهاية المقطع الأول بدأت ملامح ذلك الوافد المنتظر تخايل رؤيا الشاعر ولكن بدون تحدُّد :

---

(١) هذا نص « ديوان خليل حاوى » ، أما فى « الناى والريح » فالبيت الأخير يرد على النحو التالى : « يوم صرعت القول والشيطان ، دفنى ، ثم ذاك الشق في المغارة » ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاكة من نص « الناى والريح » ، وقد كانت طبيعة السندباد غير المستقرة في الشاعر الراحل تدفعه دائما إلى إحداث كثير من التعديلات والتنقيحات في قصائده مع كل نشر جديد لها

رويت ما يروون عنى عادة ، كتمت ما تعيا له العبارة
ولم أزل أمضى وأمضى خلفه ، أحسه عندى ولا أعيه
وكيف أنساق وأدرى أننى أنساق خلف العرى والخسارة
همى بأن أفرغ دارى[1] ، عله إن مر تغويه وتدعيه
أحسه عندى ولا أعيه

وهكذا يقدم لنا المقطع الأول الملامح الخارجية لهذه الدار – الذات – التى سيقودناالشاعر عبر دهاليزها فى المقاطع التالية ، وخلال رؤيا الشاعر تومض خطفا فى نهاية المقطع قسمات غير محددة للدار الجديدة ، أو الذات الجديدة المنتظرة ، وإن كان الشاعر يحس هذه القسمات إحساسا غائما غير محدد ، ولا يدركها إدراكا واعيا متميزا .

أما فى المقطع الثانى فإن الشاعر يبدأ رحلته عبر دهاليز هذه الذات القديمة بكل مواريثها ومكوناتها النفسية والفكرية والروحية ، بما فى بعض هذه المكونات من جلال وإشراق ، وبما ران على بعض جوانبها الأخرى من بلى وتفسخ .

فعلى جدران رواق عتيق من أروقة هذه الدار نرى الوصايا الدينية السماوية محفورة بإزميل نار صاعق الشرر :

موسى يرى إزميل نار صاعق الشرر
يحفر فى الصخر وصايا ربه العشر

---

١) نص ديوان خليل حاوى « أود لو أفرغ دارى » .

ولكننا على الجدار المقابل لهذا الجدار الذى يحمل الوصايا السماوية نرى رجل الدين هو أول من يتنكر لهذه الوصايا وينتهكها ، حيث نرى :

على جدار آخر إطار
وكاهن فى هيكل البعل يربى أفعوانا فاجرا ويوم
يفض سر الخصب فى العذارى
يهلل السكارى

« وذلك الأفعوان الفاجر ليس سوى الشهوة التى كانت تتلمظ فى نفوس الكهان ، بكل ما فى أعراسها من منكر وفحش ووحشية »[1] .

فإذا ما تركنا هذين الجدارين من جدران هذا الرواق إلى جدار ثالث ، طالعتنا الرهبة من الجنس ، والنظرة المشبعة بالإثم والاحتقار له ، ممثلة فى أبى العلاء المعرى الذى اعتزل الناس وعاش رهين محبسيه ، حيث نرى من جديد :

على جدار آخر إطار
هذا المعرى ، خلف عينيه ، وفى دهليزه السحيق
دنياه كيد امرأة لم تغتسل من دمها ، يشم ساقيها
وما يطيق

---

(١) رئيف عطايا : رأى فى قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة » ، الآداب البيروتيه ، يوليو ١٩٦٠ ،ص ٣٠ .

تلك هى القيم والمواريث التى تكونت منها دار الشاعر القديمة ، والتى يمتزج فيها كل ما هو جليل ونبيل بما هو بالٍ ومتفسخ وساقط ، ونحن نرى دار الشاعر فى هذا المقطع « تتسع حتى تشمل الكون ، كما أن الشاعر ينطلق من نفسه فيصبح مصيره مصير الإنسانية جميعا ، ولم يعد يفتش عن حقيقته بذاته ، يل يفتش عنها من خلال الحقيقة الإنسانية بعامة »[1] ، فلدى هذا الشاعر كما عرفنا قدرة مدهشة على مزج العام بالخاص ، والتعبير عن أحدهما من خلال الآخر عكسا وطردا .

ومن الطبيعى إذن أن تتشكل من كل هذه الموروثات ذات غير سوية ؛ فمن هذه الرسوم التى تغص بها أروقة الدار « يرشح سيل مثقل بالغاز والسموم » ، هذا السيل ينضح على التكوين الوجدانى للرجل والمرأة على السواء ، حيث« تمتصه الأنثى ، وما فى دمها من عنصر الغجر » وتكون النتيجة المنتظرة امرأة آثمة ، فيها أفعوانية الحية والتواؤها وتلونها ، وفيها نعومة ملمسها ، أما الرجل فإن موقف المرأة هذا ينعكس على موقفه غيرة عمياء مدمرة ، تهلك فى طريقها كل شى :

لوركا ، وعرس الدم فى إسبانيا
وسيف ديك الجن فى حماة

---

(١) السابق ، والصفحة ذاتها .

و « عرس الدم » و « ديك الجن » فى رؤيا الشاعر رمزان للغيرة العمياء القاتلة ، فعرس الدم هى إحدى مسرحيات الشاعر الإسبانى الكبير لوركا ، والتى محورها هذه الغيرة المدمرة ، وديك الجن هو عبد السلام بن رغبان الشاعر الحمصى الذى قتل حبيبته وغلامه غيرة وشكا ، ولشدة حبه لهما وحزنه عليهما صنع من رماد جثتيهما كأسا يشرب فيه خمره – وإن كانت قصته هذه قد حدثت فى حمص لا فى حماة كما قال الشاعر – فأصبح بدوره رمزا من رموز الغيرة المدمرة .

ومن الطبيعى أيضا ألا تتولد عن هذه الغرائز والعواطف غير السوية إلا علاقات دنسة غير سوية ، تكون دربا إلى الموت الروحى ، حيث :

هذا الدم المحتقن الملغوم فى العروق
تعضه ، تكويه ألف حرقة
وفى حنايا درج فى عتمة الأزقّة
حشرجة مخنوقة وشهقة

وحين يبلغ التفسخ بواقع ما إلى مثل هذه الدرجة فمن الطبيعى أن يعقبه انهيار شامل وانفجار داخلى يطيح بكل مظاهر التفسخ والفساد ، لا بد من ثورة حمراء ، من زلزال هادر حتى يوقظ هذا الواقع من غيبوبته ومواته :

مدينة فى مسرح الأفيون تستفيق

على صدى الزالزل فى أحشائها ، سور من النيران يعمى
الليل والطريق

وفى بداية المقطع الثالث يحدثنا الشاعر السندباد كيف تأثرت ذاته بهذا الواقع الموبوء الذى نشأت فى ظلاله ، وكيف تركت هذه الموروثات المتفسخة دمغتها القاسية على تكوينه الروحى والعاطفى ، وانطبعت آثارها فى صدره ، ورشحت سمومها على روحه منذ الصغر :

بلوت ذاك الرواق
طفلا جرت فى دمه الغازات والسموم
وانطبعت فى صدره الرسوم

وما كان له إلا أن يتأثر بهذه الموروثات ، وأن ينجرف فى دوامة الإثم بدون وعى ، و « هذه المرحلة التى تردى فيها السندباد أخصبت إخصابا مرا ، لأنه انطلق هنا بفعل المحاكاة والميل البدهى إلى اختيار الإثم ، لا بفعل الوعى الصحيح لمشكلة الحب ، لقد غفل السندباد عن الاختيار الأكمل فانتهى إلى مجون غامر »[1] .

ولكن السندباد يعلن تمرده على هذا الواقع ، وانسلاخه عن ذلك الرواق – الذى يعتبر واحدا من التجسدات الكثيرة التى جسد بها الشاعر ذاته القديمة – وبراءته من ذاته القديمة ، أما القيم التى تكونت منها هذه الذات فإنه ينشق عليها ، ويتركها مرعى موبوءا لكل الذين أسنت نفوسهم وركدت وتفسخت :

---

(١) السابق والصفحة نفسها .

سلخت ذاك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق

أما هو – السندباد – فإنه يجدّ فى تطهير ذاته من رجسها القديم ، ومن رواسب العفن والفساد المتخلفة من عهود رحلاته السبع السابقة : « طهرت دارى من صدى أشباحهم بالليل والنهار » وهو يفعل كل ذلك بإرادة ووعى كاملين ، انتظارا لذلك الوافد المجهول ، وإغراء له ، ولكن هذا الوافد يتأبى ، فما كان له أن ينقاد للشاعر السندباد بمثل هذه السهولة ، وما كان له أن يهل على داره قبل أن تبلغ تطهرها الكامل ، والسندباد يعيش على انتظار :

عشت على انتظار
لعله إن مر أغوية ، فما مر ، وما أرسل صوبى
رعده ، بروقه

وفى نهاية هذا المقطع تلوح بوادر وفود ذلك المنتظر ، وتبدأ الدار تعانى مخاض استقباله ، بكل ما يصاحب هذا المخاض من معاناة وآلام وتمزقات ، خاصة إذا كان هذا المخاض يتم عبر واقع فاسد متفسخ ، حيث يتجسد هذا المخاض فى لون من الصراع الدامى الأليم بين هذا الواقع العفن الموبوء وبين ذلك الوافد الطاهر الألاق ، الذى يتولد من هذا الواقع ويتخلق من خلاله ، وكانت دار الشاعر أوذاته هى مجال كل هذا الصراع وكل هذه التمزقات :

العتمة ، العتمة فارت فى دهاليزى . وكانت رطبة
منتنة سخينة

كأن فى دارى التقت وانسكبت أقنية الأوساخ
فى المدينة
تفور فى الليل وفى النهار
يعود طعم الكلس والبوار
وذات ليل أرغت العتمة ، واجترت ضلوع
السقف والجدار
كيف انطوى السقف ، انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمى على بحار العتمة السحيقة

وخلال هذا المخاض الموجع الأليم يسلم السندباد الشاعر نفسه لأمواج هذه الآلام تهدهد روحه بكل أشواقها العارمة للمولود المنتظر ، وتخايلها برؤى ذلك الوليد ، وتحملها – فيما يشبه الحلم – إلى آفاق عوالمه :

أغلقت الغيبوبة البيضاء عينىّ ، تركت الجسد
المطحون ، والمعجون بالجراح
للموج والرياح

وهكذا ينتهى المقطع الثالث وقد ترك الشاعر جسده هذا المطحون والمعجون بالجراح للموج والرياح ، لتحمله فى غيبوبة جلمية إلى آفاق ذلك الميلاد الجديد ، ذلك البعث الذى تهفو إليه روح السندباد منذ بداية القصيدة ، والذى لاتنى أطيافه تخايل الشاعر السندباد

كالومض ثم لا تبلث أن تخبو بعد أن تزيد شوقه اشتعالا ، وإصراره على تطهير داره - ذاته - القديمة من أوضارها لتغدو لائقة باستقبال هذا الميلاد الجديد قوة ومضاء .

وعبر المقطع الرابع ، وخلال غيبوبة المخاض التى اعترت السندباد فى نهاية المقطع السابق تخايل الشاعر رؤى ذلك البعث المنتظر رائعة ألاقة واضحة المعالم لأول مرة منذ بداية القصيدة - رغم أنها مازالت تخايله على مستوى الحلم وهو صريع غيبوبة المخاض - فصحراء ذاته المجدبة البوار تموج بالزهور والثمر ، ويدب فيها الخصب والنماء والنقاء ، وتنهض أنقاضها المهدمة شامخة عملاقة :

فى شاطىء من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تموج بالثلج وبالزهر وبالثمار
دارى التى تحطمت تنهض من أنقاضها ، تختلج
الأخشاب ، تلتم ، وتحيا قبة خضراء فى الربيع

ويحرص السندباد على تأكيد أن هذا التطهير الشامل لذاته ممَّا شابها من إثم وفساد ورجس لم يتم بمعجزة سماوية ، وإنما تم بفعل إنسانى خالص ، وتضحيات واعية وعذابات خاصة ، ويستلهم الشاعر فى هذا المجال ما جاء فى الآثار من شق الملاك لصدر النبى عليه الصلاة والسلام وتطهيره لقلبه ، وهو يستلهم هذه الآثار استلهاما عكسيا يبرز معاناته وآلامه الخاصة :

لن أدعى أن ملاك الرب ألقى خمرة بكرا ، وجمرا
أخضرا فى جسدى المغلول بالصقيع
صفى عروقى من دم محتقن بالغاز والسموم
عن لوح صدرى مسح الدمغات والرسوم
صحو عميق ، موجه أرجوحة النجوم
لن أدعى ، ولست أدرى كيف ؟! ، لا ، لعلها الجراح
لعله البحر ، وحف الموج ، والرياح

وخلال هذه الغيبوبة الحالمة يورق قلب الشاعر السندباد ويخضوضر ، ويرتد إلى براءة فطرته الأولى وطهارتها ، ويبلغ بتطهره حد العرى دون أن يخجل ، وما الذى يخجله وقد تطهرت ذاته من أرجاسها القديمة ، وأصبحت كيانا طاهرا يعلن عن نفسه فى وضح النور :

أعشب إقلبى ،نبت الزنبق فيه ، والشراع الغض ، والجناح
طفل يغنى فى عروق الجهل ، عريان وما يخجلنى الصباح

وتغرد فى ختام هذا المقطع فى آفاق قلبه النقى دعوة للحب الطاهر البرىء ، ويهيىء السندباد الشاعر داره لاستقبال الحبيبة التى خايله طيفها فى نهاية المقطع .

وفى المقطع الخامس يشرق طيف هذه الحبيبة فى رؤيا الشاعر شفافا نورانيا يند عن التجسيد والتحديد ؛ فخطاها « زورق يجىء بالهزيج من مرح الأمواج فى الخليج » « وتكسر الشمس على البلور تسقيه

الظلال الخضر والسكينة » ويهش السندباد فرحا ذاهلا لاستقبال هذه الحبيبة الطاهرة الجديدة والتى لعلها ذاته الجديدة بعد تطهرها من أرجاسها القديمة ، أو لعلها البعث الجديد الذى ينشده لذاته ولقومه ، أو لعلها محبوبة واقعية بالفعل لها ملامح ذلك الميلاد الجديد الذى شع فى ذات الشاعر وشملها بكل جوانبها ، ففى رؤيا هذا الشاعر كما سبقت الإشارة يمتزج العام بالخاص ، والواقع بالرمز أروع امتزاج .

أما المقطع السادس فهو أشبه ما يكون بقصيدة غزل صوفى نورانى ، يتغنى فيها الشاعر بمحاسن هذه المحبوبة النورانية ، ومدى صفاء ملامحها ونورانيتها ، لقد بلغت بصفائها نقاء الفطرة الأولى وطهارتها ، وتحصنت ببراءة فطرتها من كل دنس « ما عكر الشلال فى ضحكتها والخمر فى حلمتها رعب من الخطيئة » . ويعلن الشاعر اكتفاءه بهذه المحبوبة الطاهرة النقية عن كل كنوز الأرض وثرواتها « خليت للغير كنوز الأرض ، يكفينى شبعت اليوم وارتويت » ففى كنف هذا الحب النقى سيعيش حياة نقاء أبدية لا تغرب لها شمس ، ولا ينفد لها ضياء « لن يتخلى الصبح عنا آخر النهار » .

وفى المقطع السابع يصور الشاعر مدى يمن هذه المحبوبة وتأثيرها السحرى الخارق بما يوحى أن دلالة المحبوبة هنا أرحب من دلالة الحبيبة الواقعية ، فإن يمنها وتأثيرها السحرى الخارق يتجاوز السندباد الشاعر ليشمل كل مظاهر الوجود حوله ، يمنحها الأمن والسلام والطمأنينة :

مال إلينا الزنبق العريان ، أدفأناه باللمس ،
وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير من أعشاشها المخربة
رحنا مع القافلة المغربة
فى أرخبيل الجزر الحيتان حولنا استرحنا ، والتحفنا
الليل والغروب

حتى ما كان فى حياة السندباد السابقة مصدر فزع ورعب أصبح فى ظلال هذه الحبيبة مصدر أمن وسكينة واطمئنان ، مثل هذه الجزيرة الحوت التى كانت مصدر رعب هائل للسندباد ورفاقه فى الرحلة الأولى حين رسوا عليها وأوقدوا نيرانهم للاستدفاء والطهى فغاصت بهم هذه الجزيرة التى لم تكن سوى حوت ضخم إلى قاع البحر فغرقوا إلا القليل – حتى هذه الجزيرة المرعبة أصبحت فى ظلال هذه المحبوبة أرخبيلا من الجزر يفيض بالأمن والسكينة ، وأصبح الأمن والاطمئنان يحلان حيث حلت :

حيث نزلنا ارتفعت دار لنا ودار
خف إلينا ألف جار متعب وجار

ولكن – مرة أخرى – ما كان لرؤيا البعث أن تكتمل وتتجسد بمثل هذه السهولة ، وما كان للسندباد أن يعانق ذاته الجديدة دون مزيد من التضحيات والقرابين وآلام المخاض الجديد ، فإن ذات السندباد دائما – كما هى فى التراث – لا تتحقق إلا بالمغامرة وتحمل الأخطار والأهوال ، ومن ثم فإننا فى المقطع الثامن نرى هذه الرؤيا

الباهرة الألاقة التى خايلت السندباد فى المقاطع السابقة تغيم من جديد فى منظوره ، وعبر مجموعة من الصور المهتزة المشوشة - التى تشى باهتزاز رؤيا البعث فى وعى الشاعر وعدم تجسدها تماما - يوحى إلينا الشاعر بأنه مازال عاجزا بعد عن اقتناص رؤيا البعث التى تخايل أفق وعيه أو تجسيدها تجسيدا نهائيا ، ومن ثم فهو عاجز عن التبشير بها ، رغم أنها تخايل أفق رؤياه المرة تلو الأخرى ، واضحة مرة ، وغائمة مشوشة مرات ولكنها فى كل الأحوال غير مكتملة ، وغير ثابتة ، فهى لاتنى تومض فى أفق وعيه ثم لا تلبث - بعد مدة تطول أو تقصر - أن تخبو وتنطفىء :

أعاين الرؤيا التى تصرعنى حينا فأبكى ، كيف
لا أقوى على البشارة ؟!
شهران ، طال الصمت ، جفت شفتى ، متى .. متى
تسعفنى العبارة

ولنلاحظ هنا أن الشاعر يستلهم الموروث الدينى الإسلامى فى تصويره لتأخر الوحى عن النبى عليه الصلاة والسلام فى بعض الفترات ، وما كان ﷺ يعانيه فى فترة انقطاعه من قلق ورهبة ، وذلك فى تصويره لانقطاع رؤيا البعث عنه لفترات طويلة ، بل إنه يستلهم كيفية نزول الوحى على الرسول عليه الصلاة والسلام - كما جاءت فى الموروث الإسلامى - فى تصوير معاناته لرؤيا البعث ، وما يتعرض له من جهد وإرهاق فى معاناة هذه الرؤيا . وهو يستلهم هذا الموروث هنا استلهاما طرويا ، وقد رأينا كيف استلهمه من قبل /

استلهاما عكسيا فى تصويره لتطهير ذاته وكيف تم هذا التطهير بجهد إنسانى وليس بمعجزة إلهية .

ولكن الشاعر رغم تشوش رؤيا البعث ومخايلتها له وعدم ثباتها كان موقنا بحتمية هذا البعث ، وهو يدرك ذلك بفطرته الشفافة النقية التى تدرك ما يقع قبل أن يقع :

بفطرة الطير التى تشم ما فى نية الغابات والرياح
تحس ما فى رحم الفصل ، تراه قبل أن يولد فى
الفصول

وهذه الفطرة المرهفة هى التى جعلت رؤيا الشاعر عبر المقاطع السابقة تتخبط بين الواقع والنبوءة ، حيث كان يحس ملامح ذلك البعث ويتنبأ به قبل أن يوجد ويتجسد فى الواقع .

ومع بداية المقطع التاسع تطالعنا بشائر البعث الحقيقى - والنهائى - وينبثق ذلك المنتظر الذى عاش السندباد حياته ينتظره ويطهر داره ويعدها لاستقباله ، ينبثق هذه المرة ملء وعى الشاعر السندباد وملء يقينه واقعا حيا حقيقيا هذه المرة ، وليس مجرد حلم أو خبر أو رواية يحكيها الرواة « رؤيا يقين العين واللمس ، وليس خبرا تحدو به الرواة » .

والبعث هذه المرة بعث روحى وحضارى شامل لا يقتصر على ذات السندباد وإنما يرحب ويمتد ليشمل أمته بأسرها . إن الرؤيا تتجلى لعين السندباد من بداية المقطع ناصعة الاقة ، وكل مظاهر

العفن والتفسخ والموت في دار السندباد القديمة - التي رحبت هنا لتشمل حدود أمته كاملة - نسختها مظاهر البعث الجديد بكل ما فيها من عافية وحيوية وازدهار ، وحولتها إلى واقع جديد يفيض بالعافية والشموخ :

تحتل عيني مروج ، مدخنات ، وإله بعضه بعل
خصيب ، بعضه جبار فحم ونار
مليون دار مثل داري ودار
تزهو بأطفال ، غصون الكرم والزيتون ، جمر الربيع
غب ليالي الصقيع
يحتل عيني رواق شمخت أضلاعه ، وانعقدت عقد
زنود تبتنيه ، تبتني الملحمة

ويحرص الشاعر السندباد على أن يؤكد أن هذا البعث لم يتم من فراغ ، ولم يكن مجانيا ، وإنما تولد من خلال معاناة الشاعر وجيله ... بل وأمته كلها ، من خلال عذاباتهم وتضحياتهم الباهظة ، وهذا الكيان الوليد الشامخ إنما تخلق من أشلاء من سقطوا على الطريق ، واكتسب ألقه الباهر من نور عيونهم التي احترقت تطلعا إليه :

تكدس البللور من رؤيا عيون ضوّأت ، واحترقت في
حالك الظلام
وفرخت أعمدة الرخام
من طينة الأقبية المعتمة

تلك التى مصت سيول الدمع ، مصت ربوات من
طحين اللحم والعظام
لألف عام أسود وعام
فكيف لا يفرخ منها ناصع الرخام ؟!

أجل ، كيف لا تثمر كل هذه التضحيات الجليلة التى أبدع الشاعر فى تصويرها ذلك البعث الذى طال انتظاره ؟! .

ويمضى الشاعر فى صورة بالغة العذوبة والشفافية يستعرض أبعاد هذه الرؤيا اليقينية الناصعة ، فخورا بكل مظاهر البعث فى داره الجديدة – التى رحب معناها واتسع ليشمل أرضه كلها – حيث شمخت فى هذه الدار الجديدة :

أعمدة تنمو ، ويعلوها رواق أخضر ، صلب بوجه
الريح والثلوج
المحور الهادىء ، والبرج الذى يصمد فى دوامة تبتلع
البروج

ويحرص الشاعر طوال المقطع على تأكيد حقيقتين يبرزهما ويلح على تأكيدهما بأكثر من صورة : أولاهما واقعية هذا البعث وحقيقيته ، فليس هو حلما أو خيالا ، وإنما « رؤيا يقين العين واللمس ، وليس خبرا تحدو به الرواة » .

أما الحقيقة الثانية فهى شمولية هذا البعث وعدم اقتصاره على ذات السندباد الخاصة ، وما كان للسندباد أن يعترف بهذ البعث أو يحتفل

به لو لم يكن بعثا لأمته كلها ، ولو لم ير مظاهره فى كل جوانب حياة هذه الأمة طهرا وشموخا وعزة وكبرياء ، ولو لم يشاهد هذه الأمة وهى تطهر ذاتها – كما طهر ذاته – وتتخلص من كل مظاهر التخلف والموات والعفن ، وتتركها لتحترق فى وهج الميلاد الجديد :

ما كان لى أن أحتفى بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح فى النيل ، وفى الأردن ، والفرات
من دمغة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس ، ظل طيب ،
بحيرة بريئة

وفى مقابل هذا الواقع الجديد الباهر تتلاشى كل مظاهر التفسخ فى الواقع القديم إلى الأبد :

... التماسيح مضوا عن أرضنا ، وفار فيهم بحرنا ،
وغار
وخلفوا بعض بقايا ، سلخت جلودهم ، ما نبتت
مطرحها جلود
حاضرهم فى عفن الأمس ، الذى ولى ولن يعود
أسماؤهم تحرقها الرؤيا بعينىّ ، دخانا ما لها وجود

غير أن فرح الشاعر الغامر بهذه الرؤيا يشوبه إحساس أسيان بفداحة التضحية وقسوة آلام المخاض من ناحية ، وبوجود بعض النار والدخان فى أفق الرؤيا من ناحية أخرى ، مما يشى بأن الرؤيا – رغم

شمولها – لم تكتمل تماما ، وما تزال بعض جوانبها متوشحة بالدخان . أفلم يكن ممكنا لهذا البعث أن يتم بدون كل هذه التضحيات الباهظة ؟! أو كان حتما ألا تتجلى رؤياه لعينى الشاعر إلا من خلال لهب الثورة ودخانها الأحمر « ربى ! ، لماذا شاع فى الرؤيا دخان أحمر ونار »

لكم تمنى الشاعر لو أن ثمن البعث كان أقل فداحة ، لو أن يده كانت سيلا برودا يغسل الذنوب ويطهرها بدلا من أن تكون لهبا عاصفا يحرقها :

أحببت لو كانت يدى سيلا ، ثلوجا تمسح الذنوب
من عفن الأمس ! ، تنمى الكرم والطيوب

أولو كانت عذاباته وآلامه هو الخاصة هى ثمن هذا البعث ، فيكون هو الفادى الذى يغسل بدمائه ذنوب أمته وآثامها « وينبع البلسم من جرح على الجلجلة » .

وكم تمنى لو كان شمول رؤيا البعث صافيا فلم تتوشح الرؤيا فى ختامها بذلك الدخان الأحمر « ولعل صفاء الرؤيا سوف يكتمل حين تبيد مظاهر الانحطاط فى حياتنا ، فتفيض محبتى على الأرض بأسرها »[1] كما حلم الشاعر ذات يوم ، ولكنه رحل قبل أن يشهد تحقق هذا الحلم .

---

(١) راجع مجلة « الآداب » البيروتية ، عدد يوليو ١٩٦٣ ، ص ٧٣ .

وفى المقطع العاشر والأخير يقوّم الشاعر السندباد نتائج رحلته الثامنة تلك بحساب الربح والخسارة ، فيرى أنه قد خسر ذاته القديمة -ممثلة فيما جمعه من كنوز فى رحلاته السبع السابقة - ولكنه عاد إلى قومه يحمل بشارة البعث :

ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعرا فى فمه بشارة

وهكذا تنتهى هذه القصيدة الرائعة التى استطاع الشاعر فيها أن يوظف شخصية السندباد أبرع ما يكون التوظيف الفنى ، وأن يبلغ فيها حد الامتزاج التام بشخصية السندباد ، تتويجا لتلك المرحلة من مراحل تطوره الشعري التى جعل السندباد عنوانا عليها ومعبرا عنها .

لقد استطاع الشاعر أن يبدع فى هذه القصيدة نموذجا سندباديا رمزيا ، له من سندباد ألف ليلة وليلة اسمه ، ودلالته العامة ، وبعض ملامحه التفصيلية التراثية ، ولكنه فيما وراء ذلك سندباد معاصر لحما ودما وفكرا وإحساسا ، إنه الشاعر ذاته فى رحلة بحثه عن هوية جديدة له ولأمته ، كل ذلك دون أن يخرج عن حدود المفهوم التراثى العام لشخصية السندباد ، ذلك المفهوم الذى حرص الشاعر على ربطنا به على امتداد القصيدة عن طريق نثر بعض الملامح التراثية التفصيلية للسندباد ، من مثل رحلاته السبع وما كنزه فيها من نعمة الرحمن والتجارة ، وانتصاره على الغول وعلى الشيطان ، ودفنه حيا مع زوجته حسب طقوس أهل المدينة التى تزوج منها ، ونجاته عن طريق شق فى المغارة التى دفن فيها ، وكذلك الجزيرة الحوت التى

غاصت بالسندباد وأصحابه فى قاع البحر ، وغير ذلك مما سبقت الإشارة إليه من ملامح تراثية تفصيلية نثرها الشاعر على امتداد القصيدة كأوتاد تشد سندباده العصرى إلى أصوله التراثية ، أو بعبارة أخرى تشد رحلة السندباد الثامنة إلى رحلاته السبع السابقة فى ألف ليلة وليلة .

وإن كانت هذه الملامح التراثية ذاتها قد حملت فى القصيدة دلالات رمزية معاصرة ، حيث أسقط عليها الشاعر أبعاداً من رؤيته الخاصة ، فمن الممكن مثلا أن نفهم رحلات السندباد السبع وما كنزه فيها من نعمة الرحمن والتجارة على أنها تجارب الشاعر السابقة ، وما حصله منها من ثروات فكرية أو مادية ، كما يمكن فهم الإشارة إلى انتصار السندباد على الغول والشيطان على أنها انتصار الشاعر على القوى المناوئة له ، أو على قوى الشر والدمار عموما ، وفهم حكاية دفنه حيا ونجاته من خلال الشق فى المغارة على أنها تأكيد لانتصار الشاعر على قوى الموت والفناء الروحى والمادى التى تتربص به ، أو على أنها رمز لتطهر الشاعر من الانغمار فى دوامة الإثم قبل أن يطهر ذاته فى الرحلة الثامنة ، وأخيرا فإن أرخبيل الجزر الحيتان يمكن فهمه على أنه رمز لمنابع الخوف والخطر فى حياته السابقة – حياة العفن والتفسخ والانحلال – هذه المنابع التى أضحت فى رؤيا البعث الجديد حصون أمن وسلام وطمأنينة ، كما يمكن فهم هذه الملامح التراثية – فى إطار رؤيا الشاعر المعاصرة – على أنها رموز لأبعاد أخرى من رؤياه ، شأن كل الرموز التى لا تتجمد عند مدلول واحد محدد . وإنما تتعدد دلالاتها وتغنى وتعمق بتعدد القراءات .

وقد استطاع الشاعر فى هذه القصيدة أن يجعل من شخصية السندباد إطارا عاما تتعانق فى داخله مجموعة من المعطيات التراثية الأخرى امتاحها من روافد التراث المتعددة .

فمن التراث الدينى الإسلامى استلهم الشاعر ما روته المصادر الإسلامية عن هبوط ملك من السماء على الرسول ﷺ وشقه لصدره ، وتطهيره له ، وذلك فى مجال تصويره لتطهره الخاص وأنه لم يتم بمعجزة إلهية كمعجزة النبى ﷺ ، وإنما تم بفعل إنسانى خالص . كما استلهم مرة ثانية ما جاء فى المصادر الإسلامية عن كيفية نزول الوحى على النبى عليه الصلاة والسلام ، وما كان يعانيه من جهد وإرهاق ، وفترة انقطاعه عنه وما عاناه فى تلك الفترة من لهفة وخوف وترقب ، استلهم كل ذلك فى تصوير ما كان يكابده فى معاناة رؤيا البعث ، وفى إبطاء هذه الرؤيا وعدم اكتمال انبثاقها ، وغير ذلك من استلهامات التراث الإسلامى .

واستلهم فكرة الفداء من الموروث المسيحى ، وفكرة « الوصايا العشر » من التراث اليهودى ، إلى غير ذلك من الإشارات والموروثات الدينية التى وظفها الشاعر توظيفا بارعا داخل ذلك الإطار العام .

وإلى جانب هذه الموروثات الدينية وظف مجموعة أخرى من الموروثات التاريخية والأدبية ، مثل أبى العلاء رمز السأم من متع الدنيا ولذاتها ، وديك الجن الحمصى رمز الغيرة العمياء القاتلة ، ومثل عسل الخليفة وقهوة البشير كرمزين للنفاق الذى يسود حياة الشاعر ، أو رمزين لجمال الظاهر مع قبح الباطن وسوئه ، حيث كان بعض

الخلفاء يمزجون السم بالعسل لمن يريدون التخلص منه من خصومهم – أو حتى أوليائهم – وكذلك كان الأمير بشير الشهابي في لبنان يقدم لضيوفه القهوة ممزوجة بالسم ، وقد وظف الشاعر هذين المعطيين في المقطع الثالث من القصيدة .

وهكذا جاءت هذه القصيدة على هذا القدر من الغنى والتركيب والعمق ، فكانت بحق تتويجا لهذه المرحلة الثرية من رحلة خليل حاوي الشعرية التي جعل السندباد عنوانا شعريا لها .

وبانتهاء هذه القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى مهمته في حياته الشعرية ، ولم تعد ملامحه صالحة لحمل ملامح المرحلة الجديدة من مراحل تجربته الشعرية ، فيودع الشاعر السندباد بعد أن تصاحبا طوال مرحلة من أغنى مراحل تطور خليل حاوي الشعرى ، وبعد أن منحه السندباد أثمن وأغلى ما يمكن أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر من طاقات إيحاء ووسائل تعبير ، حيث عبر من خلالها عن شتى أبعاد رؤيته الشعرية الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والسياسية ... الخ ، ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان في كل العصور[1] .

★ ★ ★

(١) راجع أيضا فيما يتصل بهذا الإطار الرابع : د . على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر ، ص ٣٠٦ وما بعدها . و « وجه السندباد في شعر خليل حاوى » ، مجلة « الشعر » القاهرية ، العدد الحادى عشر ، يوليو ١٩٧٨ ، ص ٥٨ .

الإطار الخامس : (السندباد محورا لمسرحية شعرية)

وفى هذا الإطار يجعل الشاعر من السندباد محورا لعمل مسرحى شعرى ، والشاعر الوحيد الذى وظف شخصية السندباد - فيما

أعلم - فى هذا الإطار هو الشاعر شوقى خميس فى مسرحيته « سندباد »[1] .

والسندباد فى هذهالمسرحية يحمل وجه « الثائر المصلح » الذى تعرفنا على ملامحه عند التعرض لوجوه السندباد فى شعرنا المعاصر[2] ، بل إن سندباد شوقى خميس يحمل ملامح واضحة من بعض القصائد التى مثلت هذا الوجه من وجوه السندباد ، وبخاصة قصيدة « السندباد البرى » لنجيب سرور .

---

(١) نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ . وكان الشاعر العراق سعدى يوسف قد كتب منذ حوالى عشرين عاما برنامجا تليفزيونيا شعريا بعنوان : « أبراج قلعة سكر » وجعل السندباد أحد شخصيات هذا البرنامج ، ولكن لا يمكن اعتبار هذا البرنامج عملا مسرحيا لافتقاره إلى الحبكة الدرامية ، ولذلك فإن الشاعر نفسه سماه « برنامجا » ولم يسمه مسرحية أو تمثيلية ، فضلا عن أن السندباد فى هذا البرنامج يقوم بدور هامشى وليس من الشخصيات الأساسية .

انظر : سعدى يوسف : الأعمال الشعرية . ط ٢ . دار الفارابى . بيروت ١٩٧٩ . ص : ٣٩٨ وما بعدها .

(٢) انظر هذا الكتاب . ص ٦٠ - ٦٨

والمحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث فى مسرحية « سندباد » هو صراع السندباد ضد الاستبداد والجور والزيف فى مدينة المقنعين ، التى هى رمز للدولة المعاصرة التى يتفشى فيها الفساد وتسيطر عليها القوى الغاشمة المستبدة ، فأهلها جميعا يرتدون أقنعة يخفون بها فسادهم ، ويهربون خلفها من مواجهة حقيقة أوضاعهم القائمة على الزيف ، فهم :

... يعبدون الله فى العلن
وفى القوانين يقدسون العدل والإخاء
لكنهم فى السر موتى ، يعبدون الموتى
المال والأرقام والأشياء
حكيمهم سمسار أسواق الجوارى البيض
أشجعهم من يتقن الطعن من الوراء
أفصحهم مهرج حرباء
وكلهم يخفون ما يخفون تحت الأقنعة[1]

والسندباد هو البطل الأساسى للمسرحية ، ولكن المسرحية حافلة بالشخصيات والأحداث التى تحمل كلها دلالات رمزية تحتمل أكثر من تأويل ، وإن كانت التأويلات كلها تلتقى عند المحور الأساسى الذى سبقت الإشارة إليه ، وهو الثورة على الفساد المستشرى فى

(١) المسرحية . ص ١٤

مدينة المفنعين ، بالإضافة إلى رموز هذا الفساد من ناحية ، ورموز الثورة عليه من ناحية أخرى .

وشخصيات المسرحية كلها – باستثناء السندباد – لا تحمل أسماء ، حيث تقابلنا شخصيات : الأم ، والحكيم ، والمتمردة ، والمغنية ، والقاضى ، والمالك ، والغضبان ، والفتيان ، والعجائز ، والنساء ... الخ ، ولكن هذه الشخصيات وإن لم تحمل أسماء فإن دورها لا يقل أهمية عن دور السندباد ذاته محور المسرحية وبطلها الأول ، لأن هذه المسرحية من نوع « مسرحية الجموع ، التى تستطيع أن تعكس حركة الجموع فى الواقع ، أو ما يفرضه الواقع على هذه الجموع من حركة خارج المسرح »[1] . وهذه الشخصيات جميعا تحمل وراء دلالتها الواقعية دلالة أو دلالات أخرى رمزية مركبة ، والشاعر يوظف إلى جانب هذه الشخصيات رموزا أخرى ذات دلالات مركبة متشابكة ، فالأقنعة مثلا فى المسرحية تحمل دلالة رمزية عامة هى تزييف الحقيقة ، وتمويه الفساد المستشرى فى المدينة والتستر عليه ، بحيث أصبح هذا التزييف هو السلطان القاهر الذى يخضع له الجميع ويقدسونه . ولكن إلى جانب هذه الدلالة العامة للأقنعة نراها تحمل دلالات رمزية خاصة تتولد من هذه الدلالة العامة ، فأقنعة ذوى السلطان رموز للجور والاستبداد

---

(١) سامى خشبة : قضايا معاصرة فى المسرح . وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٢ . ص ٢٤٨ .

والتسلط ، وأقنعة العامة رموز للخضوع والضعف والذل[١] .

وتتكون المسرحية من سبع لوحات - بعدد رحلات السندباد السبع - تقع أحداث اللوحتين الأوليين منها فى مدينة السندباد ، أما اللوحات الخمس الباقية فتقع أحداثها فى مدينة المقنعين .

وتبدأ أحداث اللوحة الأولى وأهل مدينة السندباد ينتظرون عودته من رحلته السابعة وقد اختلفوا بشأن مصيره بعد الرحلة السابعة ، فالحكيم يؤكد لهم أن :

السندباد عاد بعد سابع الرحلات
يقضى بقية الحياة قانعا
فى بيته الصغير فى بغداد
.....
وتاب سندباد
عن شهوة المغامرة
والطمع الذى يقود للخسارة

أما الرجال فتنتابهم الحيرة فيتساءلون :

ألم يحن السندباد للسفر
والبحر والأمواج والكنوز فى مسالك الجبال والخطر ؟

ويرد عليهم الحكيم بالنفى القاطع .

---

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية - ص ٣٤٥ .

أما الفتيان فهم يؤكدون أن السندباد لن يسلو المغامرة واقتحام الأخطار ، ولن يخلد إلى الدعة والهدوء ، وأنه :

لم ينزل الشراع
إلا لكى يعود
يغزو بقلبه الجرىء ظلمة القلاع
ويترك الآثار فى المجاهل البعيدة
ليهتدى بها المسافرون[1] .

ويعود السندباد للجموع المنتظرة ، ليحكى لهم مغامرته فى مدينة المقنعين ، وكيف كان يغرى الفقراء بالثورة على واقعهم المهين ، والتخلص من أقنعتهم والقذف بها إلى البحر ، حتى اكتشفت السلطات أمره فهرب منهم ، وهم يطاردونه ولن يلبثوا أن يأتوا ليأخذوه ، ويعرض عليه أهل المدينة أن يحموه من المقنعين ولكنه يخبرهم بأن هناك صوتا داخليا فى أعماقه « كأنه ضمير جندى يفر من منتصف القتال » يدعوه إلى العودة إلى مدينة المقنعين لمواصلة ما بدأه ، ولذلك فعندما يأتى جند المقنعين يذهب معهم بدون مقاومة تذكر ، إلا محاولة شكلية من أهل المدينة ضد المقنعين الذين يقودونه إلى المنفى وليس إلى مدينتهم .

وفى اللوحة الثانية نرى أم السندباد تبحث عنه ، وتسأل عنه الحكيم والنساء والفتيان ، وهى ليست حزينة لفقده فهى التى علمته

(١) المسرحية . ص ٧ - ٩ .

الثورة والطيران ، وإنما هي حزينة لأنه لم يأكل من الفطيرة التي أعدتها له . وتعرض الأم على الفتيان أن يتقاسموا الفطيرة فيقبل الفتيان مرحبين رغم تحذير الحكيم والنساء لهم مما يعطى الفطيرة والأم ذاتها دلالة رمزية واضحة .

وتنتهي اللوحة وقد انطلق الفتيان يصعدون الجبل بحثا عن السندباد رغم تحذير الحكيم والنساء وأم السندباد ذاتها لهم لما فى الجبل من مخاطر وأهوال ، ولكن الفتيان يصعدون غير عابئين بأية مخاطر .

أما اللوحة الثالثة — أولى اللوحات التي تقع أحداثها فى مدينة المقنعين — فتبدأ وقد عادوا بالسندباد من منفاه وقد فقد ذاكرته نتيجة للنفي والتشريد ، رمزا لفقدانه ثوريته ، ولذلك فلم تعد تستثيره مناظر الجياع والمستعبدين الذين ثار من أجلهم من قبل وحضهم على الثورة ، فهو لا يتذكر أى شيء مما يجرى أمامه ، ويعلق أحد المقنعين :

السندباد فقد الذاكرة
لم يتذكر أصدقاءه الجياع
السجن فى البحار يفعل الكثير

ويضيف زميله :

الآن قد تبددت خطورته
ولن يعود يبذر الكراهية

والشوق فى أدمغة العوام[1]

« وحتى تلك الفتاة المتمردة التى أقنعها السندباد فى المرة الأولى أن تتمرد وتخلع قناعها رمز خضوعها وتعلن التحدى - ولعل الشاعر يرمز بها إلى القوى الثائرة الفتية التى تستجيب لدعوة الدعاة - حتى تلك الفتاة ينكرها السندباد فلا يتعرف عليها بل إنه يخشى اقترابها منه مخافة أن تعديه ، بعد أن صورها جلادوه له على أنها مريضة معدية »[2] وتذهب محاولات الفتاة فى تذكيرها للسندباد بنفسها سدى ، ويطلب منها السندباد أن تبتعد عنه وأن تكف عن محاولات الثورة ، ولكنها تعلن فى إصرار جليل :

لقد مضى وقت الرجوع
فطالما انتظرت فى الدجى تفجر الينبوع
وطالما حبست صوت الحب فى الضلوع
وطالما أوقدت للحرية السجينة الشموع
حارسة البستان فى البرد وفى الهجير
من لم تذق طوال عمرها الثمار تعلن التحدى
غاسلة الصحون
من أكل الصابون كفيها ، وأطعمت من فخذها العيون
تعلن التحدى

---

(١) المسرحية . ص ٣٨ .
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٣٤٦

وهكذا تتمرد قوى الثورة الوليدة حتى على مفجرى الثورة الأوائل ومعلميهم الثورة والتمرد عندما يفقد هؤلاء ثوريتهم تحت تأثير ما يتعرضون له من عسف واضطهاد من قوى البغى ، وهكذا تستمر الثورة ، وتستمر تضحيات الثوار فى سبيل الحرية ، حيث يأتى جند المقنعين للقبض على الفتاة ، وتحاول الجماهير فى البداية أن تحميها منهم ولكنهم تحت تهديد الجنود يتخلون عنها ، بل إن قائد الجند لا يكتفى منهم بذلك وإنما يطلب منهم أن يتولوا هم جلد الفتاة المتمردة ، فتنفذ الجماهير تحت التهديد رغبة قائد الجند وتتولى جلدها وتعذيبها .

وأمام مشهد التعذيب يستعيد السندباد وعيه – أو ثوريته – فيصرخ فى الناس « استيقظوا يا ناس . استيقظوا يا ناس » .

وفى اللوحة الرابعة نرى سدنة القناع يعلمون الجماهير طقوس تقديس القناع وتعظيمه والخضوع الأعمى له ، ويلقنونهم تعاليم فلسفة القناع ، ففى أحد الأركان نسمع القاضى – رمز السلطة – يطلب من الجماهير أن يخضعوا للقناع السيد – الذى يحيطه بهالات رهيبة من التقديس والتفخيم – بدون أية محاولات للمناقشة أو حتى للفهم ، فهم أعجز من أن يفهموا شيئا من حكمة القناع السيد .

وفى ركن آخر نجد طفلة تتضور جوعا ، وأمها تعللها بالحكايا حتى تنام .

---

(١) المسرحية . ص ٤٣ .

وفى ركن ثالث نجد الحكيم يعزى الفقراء بأن لهم ملكوت الله فى الآخرة وما فيه من نعيم ، ويحذرهم من التعلق بمتاع الدنيا الزائل :

نحن المتباهين الجهلاء
نتقاتل ، نزنى ، نسرق ، نلعن
من أجل قميص ، شهوة أمسية ، وحذاء
من أجل متاع الأرض الزائل ، والأشياء
تلك حياة التعساء
لكن الرب رحيم ، فابكوا يسمع صوت الندم الحق
فغدا تفتح أبواب الملكوت بإذنه
وهنالك فى ملكوت الله
أنهار تروى كل العطشى
ثمر يشبع كل الجوعى
حوريات للعشاق المغلوبين
دور تسع المنفيين جميعا
ابكوا يا قومى وليعل الصوت
فغدا تفتح أبواب الجنة للتعساء[1]

فالفقراء ليس لهم نصيب من ملكوت مدينة المقنعين ، فملكوتها وقف على السادة والمتسلطين وحدهم ، أما هم فلهم ملكوت الله وعليهم أن يخضعوا لهذه القسمة الجائرة .

---

(١) المسرحية . ص ٥٤ - ٥٥

وأخيرا فى ركن رابع – أو فى الركن الثالث ذاته – نجد قائد الجند يحذر الجماهير من الإصغاء للشائعات المغرضة التى يروجها البعض عن القناع ، من مثل « إن القناع يشترى بالمال » أو :

« إن القناع كذب ، تزييف
وسيلة للقمع والتخويف
يصيب بالعقم طبيعة الإنسان
ويفسد الحياة حين يمسك الميزان »

أو : « إن القناع يقسم الناس إلى قسمين
التعساء والمرفهين
وهكذا .. وهكذا .. فلا نهاية
للقول والمنطق والتبيين » ويلقنهم فى النهاية كيف يردون على مثل هذه الشائعات الهدامة ، وكيف يسكتون مروجيها :

نقول : نحن اخترنا
أن نرتدى القناع كى نروض الطبيعة البشرية
نسكت صوت الشر فى داخلنا
نقول : نحن اخترنا أن نرتدى القناع
لأنه القوة والنظام
به قهرنا الفوضى
به خلقنا عالما جبارا يفوق ما يلوح فى الأحلام[١] .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٦ – ٥٧ .

ولعل الدلالات الرمزية للشخصيات والمواقف فى هذه اللوحة ليست فى حاجة إلى بيان ، فكلها تدور حول محور واحد هو تكريس القهر والاستعباد ، « والاستعباد هنا لا يعنى مجرد القهر المادى أو الإرهاب أو الاستغلال الاقتصادى ، فإن كل هذه المعانى للاستعباد ليست سوى الخطوات التى تؤدى إلى الاستعباد الحقيقى ، وهو تزييف عقول البشر وأرواحهم وتغيير حقيقتهم وتحويلهم إلى مجرد أدوات فى أجهزة الإنتاج ، أو القمع ، أو الدعاية لخدمة مؤسسة « مدينة المقنعين » التى تعبد القناع رمز الاستعباد المطلق من التخويف إلى تزييف العقول والوجوه ، ولهذا السبب فإن كل من فى المدينة يرتدى قناعا سواء كان مستفيدا من الاستعباد أو خاضعا له ، فالقاهر والمقهور فى هذه المدينة كلاهما زيفت روحه لصالح مؤسسة القناع الرهيبة »[1] .

أما اللوحة الخامسة فتعرض محاكمة الفتاة المتمردة ، التى تقف أمام المحكمة شامخة تعلن رفضها لكل مواضعات مدينة المقنعين وكل قيمها الفاسدة ، وتعلن أمام القاضى فى إصرار جليل :

الآن لم أعد تلك التى تعذبت فى الحجرات
المظلمة
فريسة تخنقها عفونة القبور
فها هى الفريسة

---

(١) سامى خشبة : قضايا معاصرة فى المسرح . ص ٢٥٠ .

أمامكم تولد من جديد
تنكركم فى النور
فى النظرة الأخيرة
والخطوة الأخيرة
والنفس الأخيرة[1]

وتصم بالخطأ كل كل مسلمات مدينة المقنعين : رأى لجنة الحكماء ، ودفاتر المعاونين ، ومحاضر البوليس ، وفتاوى الكتبة ، وسجلات الضرائب ، وحصانة الأقنعة الرسمية ، الأمر الذى يستفز القاضى ويجعله يسألها فى استنكار ساخر .

أنت إذن فى كفة الميزان
وكل ما قدمت المدينة العصماء من نور
ومن عرفان
فى الكفة الأخرى ؟! [2]

وتنكر الفتاة أن السندباد هو الذى أغراها بالثورة وخلع القناع ، ويستدعى القاضى الشهود ، وهما « المالك » و« الغضبان » اللذان يرمز بهما المؤلف إلى المستغلين من الملاك وأصحاب رءوس الأموال فى كل العصور ، فحين يسأل القاضى المالك عن عمره يجيبه « عمرى كعمر أسوار البساتين وعمر أحجار القصور » وحين يسأل الغضبان نفس السؤال يجيب « من زمن الطوفان إلى الآن » .

(١) المسرحية . ص ٦٠ - ٦١ .
(٢) المسرحية . ص ٦٢ .

ويشهد المالك على الفتاة بأنها كانت تحرس بستانه فسرقت الثمار فطردها ، ويشهد الغضبان بأنها كانت تعمل غاسلة للصحون فى فندق يملكه ، وأنها كانت توزع المنشورات السرية التى تدعو إلى الثورة وخلع القناع بعد أن تعرفت بالسندباد ، ويحكم على الفتاة بالموت ، وتسير إلى الموت مرفوعة الرأس وهى تغنى : « يا من يأخذه الحزن علىّ فيبكى،لا تبك فأنا أنوى العودة » .

أما اللوحتان الأخيرتان – السادسة والسابعة – فتدور أحداثهما فى بيت المغنية ، وهى واحدة من نساء مدينة المقنعين ، تعرف عليها السندباد عندما جاء إلى المدينة لأول مرة ، ونشأت بينهما علاقة حب ، وعندما استرد السندباد ذاكرته – أو ثوريته – أمام مشهد تعذيب الفتاة الثائرة بعد عودته من المنفى استطاعت أن تنقذه من أيدى الحراس بعد أن رشتهم .

ويدور على امتداد اللوحة السادسة صراع بين المغنية والسندباد ، فهى تدعوه إلى أن يكتفى بحبها وأن يعيش معها فى بيتها لأنه إن خرج فلن يتركوه ، ولكن « هل يتنازل السندباد عن شرفه ويطمئن للعشق والراحة فى بيت المغنية التى إن استسلم لعشقها كان فى ذلك ضياع السندباد الذى صنعه الناس حلما بالحرية والإنسانية الحقيقية ، وكان فى ذلك أيضا استمرار القناع سيدا بغيضا ؟! »[1] .

---

(١) سامى خشبة : قضايا معاصرة فى المسرح . ص ٢٥١ .

كلا . إن السندباد يرفض فى حسم ، ويصر على الرحيل وحمل الثورة معه ، ويدعو المغنية إلى الرحيل معه ، بل إنه يشعر بالخجل والعار لأنه استطاع النجاة برشوة الحراس بينما سارت الفتاة المتمردة إلى الموت مرفوعة الرأس . ويستمر الصراع بين الحب ممثلا فى عرض المغنية،والثورة ممثلة فى داعى الرحيل ، ولا يقطع هذا الصراع إلا مجىء القاضى والمالك والغضبان إلى بيت المغنية طلبا للمتعة والترفيه ، وتطلب المغنية من السندباد أن يختبىء حتى ينصرف هؤلاء ، ولكنه يدبر أمرا يتفق عليه مع المغنية ، حيث يقرر التنكر فى زى مهرج والاشتراك مع المغنية والراقصتين فى حفل الترفيه عن القاضى والمالك والغضبان .

وفى اللوحة السابعة والأخيرة ينفذ السندباد الخطة التى اتفق عليها مع المغنية والراقصتين ، حيث يقدمون مشهدين تمثيليين يفضحان موقف المالك والغضبان الظالم من الفتاة المتمردة ، ففى المشهد الأول يقدمون قصة الفتاة عندما كانت حارسة للبستان ، وكيف لفق لها المالك تهمة السرقة ليطردها دون أن يدفع لها أجرها ، وفى المشهد الثانى يقدمون قصتها عندما كانت تعمل غاسلة للصحون فى فندق الغضبان ، وكيف لفق لها بدوره تهمة وطردها بعد أن اغتنى بفضل كدحها وجدها .

وواضح ما فى هذه الحيلة من تأثر بحيلة « هاملت » فى مسرحية شكسبير الخالدة عندما اتفق مع الفرقة التمثيلية التى أحضرها عمه للترفيه عنه على أن تقوم الفرقة بتقديم تمثيلية « مصرع جنزاجو » بعد

أن أدخل عليها بعض التحوير ، ليكشف جريمة اغتيال عمه لأبيه وزواجه من أمه واستيلائه على الملك ، وذلك فى المشهد الثانى من الفصل الثالث من « هاملت » ، وقد نجح المؤلف فى استغلال هذه الحيلة لفضح جرائم المالك والغضبان قبل إدانتهما ، ويبدأ القاضى والمالك والغضبان يدركون طبيعة الشرك الذى نصب لهم ، ويحاولون الإفلات منه ولكن الوقت يكون قد فات ، حيث يكشف السندباد عن حقيقته ، ويستولى على قناع القاضى – رمزا لاستيلاء الثورة على السلطة – فى نفس الوقت الذى تكون المغنية فيه قد استولت على قناعى المالك والغضبان وأحرقتهما – رمزا أيضا لتجريد القوى المستغلة من الملاك وأصحاب رءوس الأموال من سلاحهم وهو المال – وهنا يعرض القاضى والمالك والغضبان ولاءهم على السندباد ، ويعلنون أنهم رهن أمره وأن خبراتهم مسخرة لخدمته ، « ولكنه يرفضهم ويرفض ولاءهم ، لأنه لا ينشد السلطان من الأساس ، ولأن الثائر والمتسلط لا يجتمعان فى إنسان ، ومهمة الثائر دائما هى أن يحارب التسلط والطغيان حتى إذ ما قضى عليهما ترك الأمر بيد الجماهير لتتولى أمرها بنفسها »[1] .

ولذلك فإن السندباد بعد أن أدى مهمته الثورية فى مدينة المقنعين بإسقاط الأقنعة رموز الاستعباد والمهانة ، يدعو صاحبته إلى الرحيل لتبشير الناس بانتصار الثورة ، وسقوط رموز الزيف والطغيان :

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية . ص ٣٤٧ .

نحن سنرحل يا صاحبتى ، ونجوب البلدان
نحمل بشرى للفقراء
أن صار العالم من غير قناع
ساعتها كل منهم يمتلك الحق ليحكم
كل منهم يصبح قاضى نفسه[1] .

وتنتهى اللوحة والمسرحية بأغنية « انزع القناع » التى يشترك فى أدائها الجميع وقد نزعوا أقنعتهم ، والتى تدعو إلى تعرية الزيف وإسقاط الأقنعة ومواجهة الحقيقة، والنضال فى سبيل الحياة الحرة الناصعة البريئة من كل زيف .

وهكذا استطاع شوقى خميس أن يجعل من السندباد إطارا فنيا لهذا العمل المسرحى الناجح الذى يعالج أدق قضايا الثورة المعاصرة – وقضايا الظلم والاستبداد أيضا – من خلال ملامح شخصية السندباد .

صحيح أن الشاعر أعطى نفسه حرية كبيرة فى تأويل ملامح شخصية السندباد وتحويرها ، فمدينة المقنعين ذاتها لم يرد لها ذكر فى قصة السندباد التراثية ، وكذلك الكثير من أحداث المسرحية ، ولكن كل التحويرات والتأويلات التى أدخلها الشاعر على ملامح السندباد تحويرات وتأويلات تتحملها طبيعة شخصية السندباد التراثية ، وتحوم فى نفس الأجواء التراثية التى عاش فيها السندباد .

---

(١) المسرحية . ص ١٠٢ – ١٠٣

٥ – الوجه السلبى

من الطبيعى أن يكون لظاهرة توظيف شخصية السندباد فى الشعر العربى المعاصر – شأن كل ظاهرة أدبية أو فنية – جانبها السلبى ، كما لها جانبها الإيجابى ، أو جوانبها الإيجابية الكثيرة .

وسلبيات توظيف شخصية السندباد هى ذاتها سلبيات توظيف أية شخصية تراثية . ويأتى فى مقدمة هذه السلبيات :

★ ★ ★

(ا) **النمطية** :

ومعناها أن تتحول الشخصية – بتكرار التوظيف بمدلول واحد – إلى نمط لغوى محدد الدلالة . فما إن يكتشف شاعر من الشعراء شخصية من شخصيات التراث ويوظفها بمدلول خاص ، ويحقق هذا التوظيف شيئا من الرواج حتى يتهافت الشعراء على هذه الشخصية ، يوظفونها بنفس المدلول الذى وظفها به الشاعر المكتشف ، أو بمدلول شديد القرب منه ، دون أن ينجحوا فى تفجير طاقات إيحاء جديدة ، أو اكتشاف وتوليد دلالاتها رمزية جديدة من هذه الشخصية ، وبذلك تتحول الشخصية إلى نمط لغوى واحد المدلول ، أو مفردة لغوية محددة الدلالة ، وتفقد قدرتها – كرمز – على إثارة معانى ودلالات بالغة الغنى والتنوع ، وإشعاعات إيحائية غير محددة ولا محدودة ، وتصبح أشبه ما تكون بتلك التعبيرات المجازية التى تفقد بمرور الوقت وتكرار الاستعمال دلالاتها المجازية ، وتصبح هذه الدلالات دلالات لغوية وضعية .

وهذا ما حدث بالنسبة لشخصية السندباد فى بعض توظيفاتها ، فقد اكتشفها صلاح عبد الصبور فى قصيدته « رحلة فى الليل » ووظفها للتعبير عن مغامرته فى بحار المعاناة الشعرية ، ثم أعاد خليل حاوى اكتشافها فى قصيدتيه الرائعتين « وجوه السندباد » و« السندباد فى رحلته الثامنة » حيث فجر فى هذه الشخصية طاقات تعبيرية جديدة ، واكتشف فيها إمكانات رمزية شديدة الخصوبة ، حتى لا يكاد نموذجه السندبادى يمت إلى نموذج صلاح عبد الصبور بأية صلة فيما وراء الدلالة التراثية العامة ، التى لا تمثل أكثر من إطار عام يستطيع الشاعر المجيد من خلاله أن يولد من ملامح الشخصية إمكانات إيحاء رمزية لا تنفد . ثم جاء بعد عبد الصبور وخليل حاوى مجموعة من الشعراء وظفوا شخصية السندباد ، ولم يتجاوز بعضهم – أكاد أقول الكثير منهم – المدى الذى وصل إليه الشاعران ، حيث وقف هؤلاء عند الدلالة الرمزية العامة للسندباد وهى المغامرة واقتحام الأخطار ، وهكذا استحال السندباد فى بعض قصائد الشعراء الذين وظفوه إلى نمط لغوى ، هو فى أفضل الأحوال أقرب ما يكون إلى الصورة الاستعارية التقليدية القائمة على لمح مشابهة عامة بين طرفيها واستعارة لفظ المشبه به للمشبه ، بعد أن كان لدى عبد الصبور وحاوى – وسواهما ممن أجاد توظيف هذه الشخصية – معينا لا ينفد لإيحاءات تعبيرية رمزية غير محددة ولا محدودة .

على أنه ينبغى التفرقة بين هذا الذى سميناه نمطا لغويا ، والذى تكاد الشخصية التراثية تتحول فى إطاره إلى مفردة لغوية محددة

المدلول ، نتيجة لتكرار توظيفها للتعبير عن معنى واحد محدد ، وبين ما يمكن أن نسميه نمطا رمزيا بمعنى أن تصبح الشخصية إطارا رمزيا عاما يفتن الشعراء من خلاله فى اكتشاف الطاقات الإيحائية الرمزية للشخصية ، ويشحنونها بطاقات جديدة فى حدود الإطار العام لها ، والذى تحدده الملامح التراثية العامة للشخصية ، بحيث تظل الشخصية لدى كل الشعراء - رغم اتحاد الخطوط العامة التى تحدد إطارها الرمزى - مصدرا لمشاعر وأحاسيس ودلالات متجددة ، كما رأينا فى النماذج الجيدة التى وفق فيها الشعراء فى توظيف شخصية السندباد ، فشخصية السندباد مثلا لدى صلاح عبد الصبور غيرها لدى خليل حاوى غيرها لدى بدر شاكر السياب رغم اتفاق الخطوط الخارجية المتمثلة فى الملامح التراثية العامة للشخصية ، بل إننا نجد الشخصية لدى الشاعر الواحد تختلف إيحاءاتها ودلالاتها الرمزية من قصيدة إلى أخرى ، فالسندباد فى « وجوه السندباد » لخليل حاوى مختلف عنه فى « السندباد فى رحلته الثامنة » لنفس الشاعر ، حيث يوظف الشاعر المجيد الشخصية فى كل مرة توظيفا جديدا ، ويفجر فيها طاقات تعبيرية جديدة ، وهكذا تتحول الشخصية إلى ما يشبه أن يكون نموذجا إنسانيا ، له ملامحه وسماته العامة المشتركة لدى كل الشعراء ، ولكن له وراء هذه السمات العامة ملامحه الخاصة المتميزة التى تختلف من شاعر إلى آخر ، حيث يسقط كل شاعر على هذه الشخصية من أبعاد رؤيته الخاصة ، ومن ثقافته وتجربته الشعورية والفكرية الخاصة ما يكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والغنى داخل حدود إطارها الرمزى العام .

وبالطبع فليس هذا النمط الثانى هو ما نقصده بالنمطية التى نعدها واحدا من أبرز الوجوه السلبية فى عملية توظيف السندباد ، بل إنه على العكس من ذلك شاهد على براعة الشاعر وعبقريته من ناحية ، ودليل على ثراء الشخصية التراثية وتجدد عطائها من ناحية أخرى .

* * *

(ب) طغيان الملامح التراثية :

تقوم عملية التوظيف للشخصية التراثية على أساس الامتزاج بين الشخصية والبعد الذى وظفها الشاعر لحمله والتعبير عنه من أبعاد رؤيته الشعرية ، بحيث يفنى أحدهما فى الآخر ، ويندمج ما هو تراثى فيما هو معاصر ، ومثل هذا الامتزاج يتطلب موازنة دقيقة تفرضها طبيعة الرؤية الشعرية ، موازنة لا يطغى فيها أحد الطرفين على الآخر طغيانا بينا ، وليست هذه الموازنة بالطبع موازنة رياضية وإنما هى موازنة فنية ، فقد يبرز أحد الطرفين — التراثى أو المعاصر — فى مرحلة من مراحل نموّ القصيدة ، وقد يبرز الطرف الآخر فى مرحلة أخرى وفق ما تقتضيه طبيعة البناء الرمزى فى القصيدة ، ولكن المحصلة النهائية هى التعانق والامتزاج بين الشخصية أو الملمح الموظف من ملامحها وبين البعد أو الأبعاد التى أسقطت عليها من تجربة الشاعر المعاصرة .

على أن الشاعر يخفق أحيانا فى تحقيق مثل هذا التلاحم والامتزاج بين الطرفين ، فلا يستطيع إسقاط أبعاد رؤيته الشعرية على الملامح التراثية للشخصية فتظل هذه الملامح محتفظة بتراثيتها داخل القصيدة ، ويطغى الجانب التراثى للشخصية على الجانب المعاصر من رؤية الشاعر ، وتقترب العملية الشعرية كثيرا من صيغة « تسجيل الموروث » .

مثلا فى مقطع « السندباد الذى لن يعود » من قصيدة « إنه الإنسان » للشاعر نجيب سرور[1] يحاول الشاعر توظيف شخصية السندباد للتعبير عن بعض جوانب مغامرته الحياتية الخاصة ، وتخبطه عبر دروب الحياة المختلطة المتشابكة ، ويستعير من قصة السندباد مغامرته مع طائر الرخ فى الرحلة الثانية ، ولكنه لم يستطع أن يسقط أبعاد مغامرته الخاصة على الملامح التراثية لمغامرة السندباد فجاء المقطع وكأنه نظم شعرى لهذه المغامرة ، يقول الشاعر :

وسرت يا حبيبتى تشيلنى بلد
ويا حبيبتى تحطنى بلد
والموت يزرع الطريق كل شبر مقبرة
حتى رأيت قبة بيضاء فى الأفق
كانت تلوح كالضريح
أتيتها مع الشروق ، درت حولها إلى الغروب
....

(١) ديوان « التراجيديا الإنسانية » ص ١٣٠ .

هنيهة ، وخيمت سحابة
والشمس غابت ، وارتمى للأفق ظل
والريح هبت ، دومت ، واهتزت القفار
وحط رخ كالجبل
فوق الضريح ثم نام
وقبل أن يفيق فى الصباح
ربطت نفسى يا حبيبتى بمخلبه

لم يزد الشاعر كما رأينا عن أن نظم مغامرة السندباد مع طائر الرخ وبيضته فى الرحلة الثانية ، ولم يستطع أن يسقط على هذه المغامرة السندبادية أبعاد مغامرته هو الخاصة ويحقق التلاحم المطلوب بين طرفى العملية الرمزية ، مما يشى بأن الشخصية مفروضة على رؤية الشاعر من الخارج ولم تنبثق الحاجة إليها من صميم الرؤية ، فظلت قائمة وحدها بمعزل عن البناء الشعرى ، عاجزة عن الاندماج فى النسيج العام للقصيدة .

وصنيع الشاعر هنا يقترب كثيرا من صيغة تسجيل الموروث ، ولكى ندرك مدى اقترابه الشديد من هذه الصيغة نقارن بين نظمه هذا وبين هذه المغامرة كما جاءت فى ألف ليلة وليلة ، يقول المؤلف المجهول لليالى فى تصوير هذه المغامرة : « ثم حققت النظر فلاح لى فى الجزيرة شبح أبيض عظيم الخلقة ، فنزلت من فوق الشجرة وقصدته ، وصرت أمشى إلى ناحيته ، ولم أزل سائرا إلى أن وصلت إليه ، وإذا به قبة كبيرة بيضاء شاهقة فى العلو كبيرة الدائرة فدنوت

منها ودرت حولها فلم أجد لها بابا ... ودرت حول القبة أقيس دائرها فإذا هو خمسون خطوة وافية ، فصرت متفكرا فى الحيلة الموصلة إلى دخولها وقد قرب زوال النهار وغروب الشمس ، وإذا بالشمس قد خفيت والجو قد أظلم واحتجبت الشمس عنى فظننت أنه جاء على الشمس غمامة ، وكان ذلك فى زمن الصيف ، فتعجبت ورفعت رأسى وتأملت فى ذلك فرأيت طائرا عظيم الخلقة كبير الجثة عريض الأجنحة طائرا فى الجو ، وهو الذى غطى عين الشمس وحجبها عن الجزيرة ..... فتحققت أن القبة التى رأيتها إنما هى بيضة من بيض الرخ ، ثم إنى تعجبت من خلق الله ، فبينما أنا على هذه الحالة وإذا بذلك الطائر نزل على تلك القبة وحضنها بجناحيه ، ومد رجليه من خلفه على الأرض ، ونام عليها فسبحان من لا ينام ، فعند ذلك قمت وفككت عمامتى من فوق رأسى وثنيتها حتى صارت مثل الحبل ، وتحزمت بها وشددت وسطى ، وربطت نفسى فى رجلى ذلك الطائر .... الخ »[1] ، هكذا نجد أن جهد الشاعرا نحصر أو كاد فى نظم تفاصيل المغامرة نظما شعريا ، دون أن ينجح فى مزجها بالأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية الخاصة .

وقريب من هذا أيضا ما صنعه بدر شاكر السياب بنفس المعطى من معطيات قصة السندباد فى قصيدة « إرم ذات العماد »[2] حيث صاغ نفس المغامرة من مغامرات السندباد نظما هو أقرب إلى

(١) ألف ليلة وليلة ، الجزء الثالث ، ص ١١ ، ١٢ .
(٢) ديوان « شناشيل ابنة الجلبى » ص ١٤ ، وانظر ص٨٨ من هذا الكتاب .

التسجيل منه إلى التوظيف ، حيث يقول :

وسرت حول سورها الطويل
أعد بالخطى مداه مثل سندباد
يسير حول بيضة الرخ ، وما يكاد
يعود حيث ابتدأ
حتى تغيب الشمس غَشَّى نورها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى وما رأى

ولكن السياب رغم اقترابه من الصيغة التسجيلية كان أكثر توفيقا من نجيب سرور فى الإفادة التعبيرية من هذا المعطى ، وأقل منه ابتعادا عن صيغة التوظيف .

★ ★ ★

(جـ) طغيان الملامح المعاصرة :

وهذا هو الوجه الآخر للعملة المقابل للوجه السابق المتمثل فى طغيان الملامح التراثية ، فالمظهران معا وجهان لعملة واحدة وهى اختلال عملية التوظيف التراثى ، وإخفاق الشاعر فى تحقيق التلاحم المنشود بين البعد التراثى والبعد المعاصر فى رؤيته الشعرية بحيث يشف ما هو تراثى عما هو معاصر ، وإذا كان العيب السابق يتمثل فى إقحام الشخصية التراثية على الرؤية المعاصرة ، وفرضها عليها من الخارج ، فإن هذا العيب يتمثل فى إقحام الرؤية المعاصرة على الشخصية

التراثية ، وفرضها عليها بينما الملامح التراثية لهذه الشخصية لا تتحمل أبعاد هذه الرؤية ، ولا تتواءم معها .

فالمفروض فى القصائد المبنية على توظيف شخصيات تراثية أن يظل الشاعر دائما مستترا وراء ملامح الشخصية التى يوظفها ، وأن يدع هذه الملامح ذاتها تشف عن كل ما يريد الإيحاء به من دلالات وأفكار معاصرة ، دون أن يضطر هو للتدخل المباشر والإفصاح عما يريد التعبير عنه بصورة مباشرة ، وإلا اختلت عملية التوظيف الرمزى من الأساس .

ولكن الشاعر فى بعض الأحيان يشعر أن الملامح التراثية للشخصية لا تستطيع النهوض بعبء الإيحاء بالدلالات المعاصرة التى أسقطها عليها فيضطر إلى التدخل المباشر فى سياق القصيدة ليصرح بهذه الدلالات تصريحا مباشرا ، كما فعل الشاعر نجيب سرور مثلا فى قصيدة « السندباد البرى »[1] كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، حيث طغت الملامح المعاصرة على الملامح التراثية لشخصية السندباد فى هذه القصيدة ، ووجدنا صوت الشاعر فى معظم المقاطع يعلو صوت السندباد ، وذلك فى ثورته المعاصرة على مظاهر الظلم والطغيان فى مدينته ، مثل قوله :

ففى الوجود من طعام
وفى البحار والهضاب من كنوز
كفاية البشر

---

(١) ديوان « التراجيديا الإنسانية » ، ص ٢٧ ، وانظر ص٦٠ من هذا الكتاب .

وقوله :

أينشد الحياة فى بلاد « واق الواق »
وها هنا الكنوز والثمار والحبوب
وها هنا الطيوب
حبيسة القصور

وكذلك فى تصويره لاستجابة الجماهير لهذه الثورة وتحطيمهم لمظاهر الظلم والفساد فى مدينتهم :

وأصبح الجميع سندباد
فدمروا مدينة الغراب
وشيدوا مدينة التبات والنبات
وزوجوا الصبيان والبنات

فكل هذه الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر مقحمة على الملامح التراثية لشخصية السندباد ، فليس من بين ملامح السندباد التراثية كما عرفناها ما يتراسل مع مثل هذا البعد من أبعاد رؤية الشاعر المعاصر .

وليس معنى هذا بالطبع أن يتقيد الشاعر بتفصيلات ملامح شخصية السندباد ولا يتجاوزها ، وإلا لارتد إلى الوجه الآخر من وجهى العملة - وأعنى به طغيان الملامح التراثية - وإنما المراد ألا يشتط الشاعر فى إسقاط دلالات على ملامح الشخصية لا تتحملها هذه الملامح ، وقد رأينا كيف استطاع الشعراء المبدعون أن يسقطوا

على ملامح السندباد أبعاداً من رؤاهم شديدة المعاصرة وشديدة الخصوصية دون أن يخرجوا على حدود هذه الملامح ، أو يحملوها ما لا

تتحمله ، فعبقرية الشاعر تتجلى فى تحقيق هذه المعادلة الصعبة المتمثلة فى ضرورة الاقتراب من المعطى التراثى إلى أقصى حد ممكن ، والابتعاد عنه فى الوقت ذاته إلى أقصى حد ممكن ، وذلك عن طريق مزج ما هو تراثى بما هو معاصر ، أو التلاحم بين الشاعر والسندباد بحيث يفنى كل منهما فى الآخر ، ولا يبقى لدينا إلا الشاعر السندباد ، أو السندباد الشاعر ، أما إذا تميز أحدهما عن الآخر ، أو علا صوت أحدهما على صوت الآخر انكسر ذلك الامتزاج المطلوب ، واختلت عملية التوظيف .

ختـــام

وبعد ...

فعلى الرغم من أن رحلة السندباد الثامنة قد تجاوزت فى مداها الزمنى ربع القرن ، وتبلورت معالمها بالقدر الكافى لرصد أبعادها ، فإن السندباد المعاصر ما يزال يتابع هذه الرحلة الظافرة ، مواصلا مغامراته فيها ، مكتشفا المزيد من الكنوز والجزر والأصقاع الجديدة ، وما يزال الشاعر العربى المعاصر يتقمص روح السندباد ، ويستعير ملامح وجهه المغامر ، ليحملها أبعاد مغامرته الشعرية المعاصرة . وإن كان المتتبع لتطور هذه الرحلة الثامنة يلاحظ بوضوح أن ملامح وجه السندباد فى هذ المرحلة من مراحل الرحلة قد تغضنت ببعض خطوط وظلال من الهرم والوهن والكلال ، وأن السندباد قد أصبح أكثر ميلا إلى الدعة والهدوء والاستقرار ، وأن طابع التأمل العقلى الساكن قد أصبح أكثر غلبة على شخصيته من طابع المغامرة والمخاطرة المندفع الهادر الذى كان يغلب عليها فى المراحل الأولى للرحلة .

ومن الموافقات الغريبة أن يكون آخر ما كتبه الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور – أول من اكتشف شخصية السندباد من شعرائنا المعاصرين – من شعر قبل رحيله عام ١٩٨١ هو قصيدة

« عندما أوغل السندباد وعاد »[١] التي يعود فيها الشاعر إلى شخصية السندباد بعد أن تركها حوالى ربع قرن ، وكأنما ليودعها قبل رحيله الأخير .

وفي هذه القصيدة[٢] كأنما كان الشاعر السندباد يرثى نفسه وينتظر الموت بعد أن تكشف له كل شيء ، وملّ الرحيل ، وأجهدته المغامرة ، وآن له أن يستقر :

كل شيء تجلى له وتكشف ، كان انحدار المياه
إلى منبع النهر حتما ، وصار الرحيل
مللا يستطيل

ثبت السندباد مجاديفه وأدار الشراع عن
الريح[٣] ، واستعد ليوم المعاد

وبعد أن يستعرض الشاعر على امتداد القصيدة حصيلة مغامراته ، وما حققه فيها من انتصارات وانكسارات ، وبعد أن يتأملها تأملا

---

(١) نشرت القصيدة لأول مرة فى مجلة « العربى » الكويتية فى شهر أكتوبر ١٩٧٩ ، ولكنى أعتمد هنا على النص المكتوب بخط الشاعر ، والمنشور فى كتاب « وداعا فارس الكلمة » الصادر فى ذكرى الشاعر .

(٢) وداعا فارس الكلمة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٣) يبدو أن النص المنشور فى « وداعا فارس الكلمة » كان من التجارب الأولى للقصيدة قبل أن يضعها الشاعر فى صيغتها الأخيرة ، ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضى .

ذهنيا رزينا هادئا يختم القصيدة هذا الختام الحزين المنكسر الذى يؤكد روح الرثاء وانتظار النهاية فى الأبيات السابقة :

أناخ عليك المساء وأثقل ، حتى انكسرت شجى ،
وانحللت هباء
ويثقل نفسك ما حملت من رؤى ، وما احتملت
من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد

إن السندباد – فى هذه القصيدة – لم يعد لديه سوى ماضيه المغامر ، يجتر تفاصيله فى سكون رزين عاجز ، وفى دوامة من المشاعر المختلطة التى تمتزج فيها النشوة بالأسى ، والرضا بالندم .

ولو قمنا بمقارنة سريعة بين « عندما أوغل السندباد وعاد » ومقطع « السندباد » فى قصيدة « رحلة فى الليل » يوم كان السندباد فى العنفوان يتفجر قوة واندفاعا ، يوم كان « السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت » فإن مثل هذه المقارنة ترينا إلى أى مدى تغضنت ملامح السندباد بظلال الوهن والشيخوخة ، وترينا فى نفس الوقت إلى أى مدى كان الشاعر صادقا ، وذا قدرة خارقة على النفاذ يوم قال إن « السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت » .

ويختار واحد من الشعراء الذين رثوا عبد الصبور لمرثيته عنوان « الرحلة الأخيرة للسندباد »[1] ، يسترجع فيها ماضى السندباد

(١) هو الأستاذ سالم حقى . انظر : وداعا فارس الكلمة . ص ٤١ .

الشاعر ، ويتساءل فى نهايتها فى حزن :

أترى يرجع يوما سندباد
أترى يرجع للأرض القديمة
حاملا بعض هدايا .. بعض قول .. بعض زاد
مثلما كان يعود
كل مرة
ناشرا فى الأرض عطره
نافثا فى الروح سحره
هاتفا يرسل شعره
أم هى الرحلة للأرض البعيدة
حيث لا يرجع خطو أو يعود
ويطول الانتظار
ويطول الانتظار

وما تزال الدواوين تصدر حاملة اسم السندباد ، فآخر ديوان صدر للشاعر عبد المنعم عواد يوسف ، يحمل عنوان « هكذا غنى السندباد »[1] ويضم الديوان قصيدة تحمل نفس العنوان[2] ، وفى هذه القصيدة أيضا تظلل ملامح وجه السندباد ظلال كثيفة من

---

(١) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢ ، وفى المراحل السابقة من رحلة السندباد الثامنة صدر ديوانان على الأقل يحملان اسم السندباد ، وهما : « أغنية فى جزيرة السندباد » لسليمان العيسى ، و« مرفأ السندباد » لمؤيد العبد الواحد .

(٢) ص ٩٢ من الديوان .

الإحساس بالكلال والشيخوخة ، والتعب من مواصلة المغامرة والرغبة فى الإخلاد إلى الراحة والهدوء والاستقرار ، فالشاعر يبدأ قصيدته ويختمها بهذا السؤال المفعم باللهفة إلى الاستقرار :

وترجع يا سندباد تطوف عبر البحار
فهل تهجر البحر يوما ، وتطعم خبز
القرار ؟
متى ذاك يا سندباد ؟
متى ذاك يا سندباد ؟

وبين ابتداء القصيدة واختتامها بهذا السؤال يسترجع السندباد الشاعر ما قاساه من متاعب ويعدد ما تعرض له من محن وأهوال فى مغامراته السابقة ليبرر هذا الإحساس الغريب على طبيعة السندباد المغامرة :

فيوما على جنح رخ ، ويوما بواد يضم
الأفاعى
ويوما تقاوم هوج الرياح بواحدة من أقاصى الجزر
ويوما تصارع موج البحار وأنت بقلب البحار
ويوما أسيرا بجب بعيد تفتش عن لمحة من أمل
ويوما ، ويوما ، ويوما ، ويوما ..
تعذبت يا سندباد
تعذبت حتى مللت العذاب

وهكذا تزحف هذه الظلال الكثيفة من الهرم والكلال على ملامح وجه السندباد ويدب هذا الإحساس الثقيل بالوهن والملل من المغامرة إلى روحه فى هذه المرحلة من مراحل رحلته الثامنة ، ولم يعد يفتن الشعراء من وجوهه مثل وجهه المتبرم بالمغامرة — وجه المهزوم الكسير — وصحيح أن هذا الوجه كان يطالعنا منذ المراحل الأولى لهذه الرحلة ، ولكنه كان يطالعنا دائما فى حياء وخفوت ، وتكاد ملامحه تتوارى وراء ملامح الوجوه الأخرى للسندباد ، المفعمة بالقوة والعنفوان وعشق المغامرة .

فهل شيوع هذه الظلال علامة على أن رحلة السندباد الثامنة شارفت غايتها ، وأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية لهذه الشخصية التراثية الثرية ، وأن معين عطائها قد أوشك على النضوب ؟

أم أن شيوعها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة التى يمر بها واقعنا الحضارى وما يعتريه من وهن وخمود ؟! ومن ثم فإن الشعراء يعبرون عن واقعهم تعبيرا صادقا حين لا يرون من وجوه السندباد فى هذه المرحلة إلا وجهه المنهزم الكسير العازف عن المغامرة ، ويكون السندباد بالتالى ما يزال قادرا على مواصلة رحلته الفنية الظافرة ، مصاحبا للشاعر العربى فى انتصاراته وانكساراته ، مانحا له فى كل مرحلة ما يناسبها من الأدوات والطاقات التعبيرية ؟

أم أن شيوعها جاء نتيجة لطبيعة المرحلة الزمنية للشعراء الرواد للحركة الشعرية الجديدة الذين ولدت على يديهم شخصية السندباد ،

وبدأت فى نتاجهم الشعرى رحلتها الثامنة ؟ فقد انتقل عدد كبير منهم - من أهمهم - إلى دار البقاء فى السنوات القليلة الماضية : نجيب سرور ، صلاح عبد الصبور ، خليل حاوى ، معين بسيسو ، وقد كان رحيلهم جميعا فى ظروف غريبة .

أما الباقون - مد الله فى أعمارهم ، حتى يثروا ديوان الشعر العربى بالمزيد من عطائهم الوفير - فقد شارفوا مرحلة الكهولة أو الشيخوخة ، فكان طبيعيا أن تشيع فى رؤاهم ظلال الخريف .

ولكن أيا كانت الإجابة على هذه التساؤلات فإنها لا تنفى أن شخصية السندباد واحدة من أهم شخصيات تراثنا وأغناها بالطاقات والإمكانات الفنية ، وأن رحلتها الثامنة فى شعرنا المعاصر من أهم الرحلات التى قامت بها شخصية تراثية فى هذا الشعر . بل لعل إجابة تلك التساؤلات تؤكد هذه الحقيقة ولا تنفيها .

المصادر والمراجع

أولا : مصادر المادة الشعرية

(أ) الدواوين والمسرحيات :

بدر شاكر السياب :

١ – ديوان السياب . دار العودة . بيروت ١٩٧١ .

٢ – شناشيل ابنة الجلبى . ط ٢ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦٥ .

٣ – المعبد الغريق . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٢ .

٤ – منزل الأقنان فى جيكور . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٣ .

د . خليل حاوى :

١ – ديوان خليل حاوى . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ .

٢ – الناى والريح . ط ٢ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦١ .

٣ – نهر الرماد . ط ٣ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦٢ .

سعدى يوسف :

الأعمال الشعرية . ط ٢ . دار الفارابى . بيروت ١٩٧٩ .

شوق خميس :

السندباد (مسرحية) الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ .

صلاح عبد الصبور :

الناس فى بلادى . دار الآداب . بيروت ١٩٥٧ .

عبد المنعم عواد يوسف :

هكذا غنى السندباد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٢ .

عبد الوهاب البياتى :

١ - سفر الفقر والثورة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٥ .

٢ - النار والكلمات . دار الكاتب العربى . بيروت ١٩٦٤ .

مجموعة من الشعراء :

وداعا فارس الكلمة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٢ .

معين بسيسو :

الأشجار تموت واقفة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ .

نجيب سرور :

التراجيديا الإنسانية . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

(ب) القصائد المنشورة فى دوريات :

سليمان العيسى :

السندباد يروى حكايته الثامنة . المجلة . يونيو ١٩٧١ .

نزار قبانى :

ثلاث بطاقات إلى آسيا . الآداب . يناير ١٩٥٩ .

ثانيا : المراجع العربية

(أ) الكتب :

ألف ليلة وليلة . ج ٣ . دار الكتب العربية الكبرى . القاهرة ١٢٧٩ هـ .

د . أحمد هيكل :

تطور الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ .

د . حسين فوزى :

حديث السندباد القديم . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٣ .

سامى خشبة :

قضايا معاصرة فى المسرح . وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٢ .

د . سهير القلماوى :

ألف ليلة وليلة . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٩ .

شفيق المعلوف :

حبات زمرد . وزارة الإرشاد القومى . سوريا ١٩٦٦ .

د . عز الدين إسماعيل :

الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

د . على عشرى زايد .

١ – استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . الشركة العامة للتوزيع والنشر والإعلان . ليبيا ١٩٧٨ .

٢ – قراءات فى شعرنا المعاصر . دار العروبة بالكويت بإشراف دار الفصحى بالقاهرة ١٩٨٢ .

فاروق سعد :

من وحى ألف ليلة وليلة . المكتبة الأهلية . بيروت ١٩٦٢ .

د . محمد غنيمى هلال :

النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة . نشر معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٦٤ .

ميخائيل عواد :

ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع فى العصر الإسلامى . طبع بغداد ١٩٦٢ .

(ب) الدوريات :

أدونيس (على أحمد سعيد) :

مقابلة أدبية معه . الآداب . مارس ١٩٦٨ .

إيليا حاوى :

المضمون الوجودى فى الناى والريح . الآداب . إبريل ١٩٦١ .

خليل حاوى :

١ - حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث . ندوة نشرت بمجلة المجلة . العدد ١٤٤ . ديسمبر ١٩٦٨ .

٢ - مقابلة أدبية معه . الآداب . يوليو ١٩٦٣

رئيف عطايا :

رأى فى قصيدة « السندباد فى رحلته الثامنة » . الآداب . يوليو ١٩٦٠ .

شاكر حسن سعيد :

قلق السندباد البحرى . الآداب . إبريل ١٩٥٨ .

صلاح عبد الصبور :

مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده . المجلة . العدد ٧٧ . مايو ١٩٦٣ .

عبد الجبار داود البصرى :

حواش على القصائد المرحلية فى أدب السياب . الأقلام . السنة العاشرة . العدد ١٢ .

عبد الجبار السامرائى :

ألف ليلة وليلة فى الآداب الأوربية . الآداب . مارس وإبريل ١٩٧٧ .

عبد الوهاب البياتى :

مقابلة أدبية معه . الأقلام . السنة السابعة . العدد ١١

د . على عشرى زايد .
وجه السندباد فى شعر خليل حاوى . الشعر . العدد ١١ يوليو ١٩٧٨ .

ثالثا : المراجع الأجنبية

Alboui(Pièrre) :
La Ctéation mythique chez Victor Hugo . Corti - Paris 1963

Chauvin (Victor) :
Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes dans l'Europe Chrètienne . Liège - Libzig 1900

Elesseeff (Nilkita) :
Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits - Beyrouth 1949

المحتويـــات

الموضــوع	الصفحة